Heft 63.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

GEORG CORNICELIUS

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

VON

KARL SIEBERT

DR. MED. ET PHIL.

MIT 30 TAFELN.

STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1905

Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900).

1. Heft. **Haendcke, B.,** Prof. Dr., Studien zur Geschichte der spanischen Plastik Juan Martinez Montanes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Mit 11 Tafeln. 3. —

2. **Wolff, Fritz,** Dr., Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. 4. —

3 **Jaeschke, Emil,** Dr., Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. 3. —

4. **Prestel, Jakob,** Dr., Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. **Pelka, Otto,** Dr., Altchristliche Ehedenkmäler. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. **Hamilton, Neena,** Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. **Goldschmidt, Adolph,** Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. **Prestel, Jakob,** Dr., Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. **Brach, Albert,** Giottos Schule in der Romagna. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 8. —

10. **Witting, Felix,** Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. **Lichtenberg, Reinhold, Freiherr von,** Dr., Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Mit 44 Tafeln. 15. —

12. **Rothes, Walter,** Dr., Die Darstellung des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. **Wulff, Oskar,** Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im I. Jahrtausend. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen. 12. —

14. **Roosval, Johnny,** Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Mit 61 Abbildungen. 6. —

15. **Schubring, Paul,** Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. **Brach, Albert,** Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Mit 18 Tafeln. 8. —

17. **Fechheimer, S.,** Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie. Mit 16 Tafeln. 6. —

18. **Stengel, Walter,** Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. **Witting, Felix,** Westfranzösische Kuppelkirchen. Mit 9 Abbildungen. 3. —

20. **Poppelreuter, Jos.,** Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration u. zur Antike in d. Kunst des Quattrocento. Mit 25 Abb. 4. —

21. **Hasse, C.,** Roger von Brügge, der Meister von Flemalle. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. **Gottschewski, Adolf,** Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. **Sachs, Curt,** Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. M. 4 Tfln. 3. —

24. **Pinder, Wilhelm,** Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. **Rothes, Walter,** Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. **Hedicke, Robert,** Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. **Weber, Siegfried,** Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. **Witting, Felix,** Kirchenbauten der Auvergne. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. **Valentiner, W. R.,** Rembrandt und seine Umgebung. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. **Hasse, C.,** Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. **Schmerber, Hugo,** Die Schlange des Paradieses. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. **Suida, Wilhelm,** Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —

33. **Sirén, Osvald,** Don Lorenzo Monaco. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —

34. **Groote, Maximilian, von,** Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. 3. —

35. **Krücke, Adolf,** Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

36. **Pinder, Wilhelm,** Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie Weitere Untersuchungen. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —

37. **Groner, Anton,** Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50

Weitere Bände in Vorbereitung. — Jeder Band ist einzeln käuflich.

GEORG CORNICELIUS

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
63. HEFT.

GEORG CORNICELIUS

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

VON

KARL SIEBERT

DR. MED. ET PHIL.

MIT 30 TAFELN.

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1905

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort VII

Literatur-Nachweis XI

Einleitung 1

Lehr- und Wanderzeit 14

Meisterzeit 53

1. Historien- und Genremalerei 53

2. Porträtmalerei 161

3. Landschaftsmalerei 177

Schlußbetrachtung 189

Alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Kunstwerke 197

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/georgcornicelius00sieb

VORWORT.

Die Tatsache ist auffallend, daß Cornicelius in der deutschen Kunstgeschichte immer noch nicht den ihm gebührenden Platz gefunden hat, obwohl er die hierfür notwendige Voraussetzung, in der Kunst etwas Neues gesagt und zu ihrer Weiterentwicklung beigetragen zu haben, mehr als mancher offiziell Anerkannte erfüllte. Sein unter belgisch-französischem Einflusse vervollkommnetes Kolorit bildete er selbständig weiter und unterschied sich frühzeitig von den zeitgenössischen deutschen Historienmalern, die hauptsächlich von Piloty und seinen Schülern repräsentiert wurden, dadurch, daß er schon auf seinen ersten Gemälden einen besonderen Wert auf die Durcharbeitung des seelischen Momentes in seinen Figuren legte und die Kostümtreue, ohne sie gerade außer Acht zu lassen, mehr an zweiter Stelle betonte.

Diese Ansicht wird nicht von mir jetzt zum erstenmal geäußert, sondern sie wurde schon vor einem Menschenalter in ähnlicher Form von anderem Munde ausgesprochen. Ein kunsthistorischer Mitarbeiter des Deutschen Reichsanzeigers schreibt am 30. Dezember 1875 in seiner einleitenden Besprechung von Corniceliusschen Bildern: «Sie machen das Berliner Publikum zum ersten Male mit einem bedeutenden Meister bekannt, der nach wiederholten Studienreisen sich in seiner Vaterstadt Hanau niederließ und, in der Stille ununterbrochen tätig, so selten an die Oeffentlichkeit trat, daß er sich den Blicken weiterer Kreise

fast gänzlich entzog und selbst in einem so fleißigen Werke, wie es Rebers soeben beschlossene «Geschichte der neueren deutschen Kunst bis zur Wiener Weltausstellung» ist, neben vielen Geringeren nicht einmal Erwähnung fand.»

Da das Quellenmaterial über Cornicelius recht spärlich ist, und sein Name in der Fachliteratur höchst selten genannt wird, so bildet die Tageskritik bei der Beurteilung, wie seine Werke nach ihrem Erscheinen von den Zeitgenossen aufgefaßt wurden, einen nicht unwesentlichen Faktor. Ich habe deshalb die Kunstberichte von angesehenen deutschen Zeitungen, soweit sie mir zur Verfügung standen, mehr als sonst üblich heranzuziehen geglaubt und die sich zuweilen widersprechenden Urteile gegenübergestellt oder auch mit unseren modernen Anschauungen verglichen. Die zum weitaus größten Teile anerkennenden Stimmen verhallten jedoch ungehört in den maßgebenden Kreisen.

Die der Besprechung eines jeden Bildes vorausgehende Beschreibung wird vielleicht manchen etwas ermüden, doch war ich der Ansicht, sie nicht wie bei den wenigen in Galerien leicht zugänglichen Werken des Künstlers auf das Allernotwendigste beschränken zu sollen, sondern mit Rücksicht auf die große Mehrzahl, die sich im Privatbesitze befindet und oft schwer zu Gesicht zu bekommen ist, etwas ausführlicher zu geben, da mitunter genauere Aufschlüsse über formale und koloristische Qualitäten sehr erwünscht sind.

Vorliegende Arbeit ist aus einer Dissertation hervorgegangen und möchte das über Cornicelius Wissenswerte überhaupt einmal feststellen sowie auch andere Forscher dazu anregen, sich mit diesem von der Kunstgeschichte mit Unrecht übergangenen Meister etwas eingehender zu befassen. Seiner schlichten Denkweise und seiner klaren Formensprache meine Worte anzupassen war ich bemüht und hoffe damit, seinem Wunsche, in seiner Kunst auch von vielen verstanden zu werden, am besten entsprochen zu haben.

Allen, die mich bei dem oft mühevollen Sammeln von Material unterstützt haben, fühle ich mich zu großem Danke verpflichtet. Noch ein besonderes Wort des Dankes gebührt meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. C. Sutter, der mich

infolge meiner Verwandtschaft und meines vieljährigen nahen Verkehrs mit Cornicelius vor fünf Jahren aufforderte, in seinen kunsthistorischen Seminarübungen über ihn zu referieren und hierdurch den Anlaß zu den weiteren Studien gegeben hat, auf denen sich meine Arbeit aufbaut.

Freiburg i. Br., im Oktober 1905.

K. Siebert.

Literatur-Nachweis.

Müller, Frdch. «Die Künstler aller Zeiten und Völker.» Nachträge bearbeitet von A. Seubert. Stuttgart 1870. Ebner und Seubert. Seite 88.

Fischbach, Friedrich. «Fünf Bilder von Georg Cornicelius». Kunst. Correspondenz von Sachse's Internationalem Kunstsalon in Berlin November 1875. Nr. 33.

Pietsch, L. «Kunst-Ausstellungen in Sachse's Salon». Vossische Zeitung vom 2. Dezember 1875. Nr. 282.

Deutscher Reichsanzeiger und Königlich Preußischer Staatsanzeiger vom 30. und 31. Dezember 1875. Nr. 307 und 308. «Berliner Kunstausstellungen.»

Kaulen, Wilhelm. «Freud und Leid im Leben deutscher Künstler.» Frankfurt a. M. 1878. Christian Winters Verlagsbuchhandlung. Seite 376—379.

Seubert, A. «Allgemeines Künstler-Lexikon.» 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1882. Literarische Anstalt. Band I, Seite 303.

Becker, Hermann. «Deutsche Maler.» Leipzig 1888. Karl Reißner. Seite 139, 293 und 323.

Almanach der Maler und Bildhauer Deutschlands und Oesterreich-Ungarns. Erster Jahrgang 1890. Stuttgart. Greiner und Pfeiffer. Seite 44.

Strantz, E. «Professor Georg Cornicelius in Hanau.» Didaskalia vom 29. August 1895. Nr. 202.

Müller, Herm. Alex. und Singer, Hans Wolfgang. «Allgemeines Künstlerlexikon.» 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1895. Band I, Seite 284.

Winkler, August, Dr. «Georg Cornicelius †.» Hanauer Anzeiger vom 13. Dezember 1898. Nr. 290.

Katalog des Kunstvereins zu Hanau von der «Kollektiv-Ausstellung von Gemälden, Entwürfen und Zeichnungen des am 9. Dezember 1898 verstorbenen Malers Prof. Georg Cornicelius in der Zeit vom 19. Februar bis 5. März 1899.»

E[isenmann], O. «Cornicelius-Ausstellung.» Hessenland 1899, Nr. 19, Seite 253.

Fränkel, Ludwig, Dr. «Georg Cornicelius.» Allgemeine Deutsche Biographie. Herausgegeben von der bayerischen historischen Commission. Leipzig 1903. Band 47, Seite 527—529.

Siebert, Karl, Dr. «Georg Cornicelius als Landschaftsmaler.» Hessenland 1904. Nr. 1, Seite 5—7 und Nr. 2, Seite 20 und 21.

Schweitzer, Hermann, Dr. «Geschichte der Deutschen Kunst.» Ravensburg 1905. Otto Maier. Seite 664.

Einleitung.

Die künstlerische Tätigkeit von Georg Cornicelius in einer der kunsthistorischen Wissenschaft einigermaßen entsprechenden Weise zu schildern, ist schwieriger als es den Anschein hat, obgleich sie noch bis in die jüngste Vergangenheit hineinragt. Ueber seine schöpferischen Ideen und sein Ringen, ihren Inhalt in eine künstlerische Form umzusetzen, sprach er fast nie, ebensowenig besitzen wir von ihm hierüber schriftliche Aeußerungen sei es in Gestalt von Briefen oder Tagebüchern. Selbst ein Verzeichnis seiner Bilder, wenn auch nur zu rein geschäftlichen Bemerkungen, hat er niemals geführt, und in den letzten dreißig Jahren der Signatur seiner Werke keine Jahreszahl beigefügt, so daß ihre Entstehungszeiten manchmal nur annähernd bestimmt werden können.

Als Quellenmaterial kommen in erster Linie seine Briefe aus Antwerpen und Dresden, von denen sich noch fünf im ganzen erhalten haben und die nur über seine äußeren Lebensverhältnisse und seinen Studiengang einiges Licht verbreiten, in Betracht; ferner eine Reihe von Zeitungsberichten aus den verschiedensten Jahren, in denen uns zumeist eine flüchtige Tageskritik oft nur eine oberflächliche Kunde von seinen Werken gibt, aber doch eine chronologische Feststellung derselben ermöglichen läßt. Nur in den wenigsten Fällen beruht die Kritik auf einem wissenschaftlich begründeten Urteile. Das mir zur Verfügung stehende Zeitungsmaterial ist recht lückenhaft und nicht das Produkt systematisch betriebenen Sammelns, sondern es wurde mehr zufällig aus dem Strome der rasch entschwindenden Tagesliteratur gerettet. Von nicht geringerer

Wichtigkeit sind die Mitteilungen seiner früheren Studiengenossen, deren Mund freilich schon meistens verstummt ist. Aus der Dresdener Zeit wußte sein noch lebender Freund und Schüler, Hermann Gollner in Hanau, aus seiner Erinnerung und auch aus Aufzeichnungen manche ergänzende Bemerkungen und zum Teil auch neue Gesichtspunkte anzugeben. Von seinem verstorbenen Freunde und Mitschüler der Hanauer Akademie, Gustav Spangenberg sind noch zwei Briefe vorhanden, die über zwei Bilder aus der frühsten Schaffensperiode von Cornicelius berichten und von seiner Wertschätzung unverhohlenen Ausdruck geben. Außerdem hat sich noch eine Reihe von Briefen erhalten, in denen Bernhard Plockhorst in kurzen Sätzen seine Eindrücke von den jeweils in Berlin ausgestellten Bildern von Cornicelius schildert und sich hierbei geradezu als ein Bewunderer derselben dokumentiert. Seine uneigennützigen Bestrebungen, den von ihm verehrten Künstler in irgend einer Weise zu fördern, gipfeln fast in jedem Briefe in dem Satze: «Wann kommen Sie denn einmal nach Berlin?» Diese immer wiederkehrende und in den freundlichsten Worten gehaltene Einladung nahm Cornicelius bei seinem Vorurteile gegen Berlin als Kunststadt, obwohl er selbst ein guter deutscher Patriot war, leider nie an.

Als Quelle zweiten Ranges muß man die von Wilhelm Kaulen im Jahre 1877 verfaßten Künstlerbiographien, unter denen sich auch eine von Cornicelius befindet, bezeichnen. Der Schriftsteller hatte damals den Künstler in seinem Atelier selbst aufgesucht und ihn, wie es im heutigen Journalistendeutsch heißt, interviewt. Der für diese Form des Frage- und Antwortspiels am allerwenigsten geeignete Maler, der überdies auch von den Kunstschreibern keine hohe Meinung hatte, machte Kaulen, um ihn bald los zu werden, ohne weiteres Nachdenken einige unwichtige Angaben und war später, wie ich mich deutlich entsinne, noch sehr ungehalten über eine solche Art «einem bei der Arbeit zu stören».

Von weiteren literarischen Hilfsmitteln verdienen die verschiedenen Künstlerlexika, die unter dem Artikel «G. Cornicelius» außer der kurzen Erwähnung seiner Lebensumstände, meist nur eine dürftige Aufzählung seiner bedeutenderen

Schöpfungen bringen, etwas Berücksichtigung. Ungleich wichtiger ist der von Dr. August Winkler geschriebene Nekrolog, der des Heimgegangenen in warmen Worten gedenkt und seine Gesamttätigkeit einer ästhetischen Würdigung unterzieht. Wenn auch die Eigenart des Künstlers in trefflicher Weise charakterisiert wurde, so entbehrt doch der historische Teil an vielen Stellen der Richtigkeit und auch der Vollständigkeit. Dieser Mangel ist hauptsächlich auf die rasch gewünschte Ausarbeitung des Aufsatzes, der damals ein aktuelles Interesse hatte, zurückzuführen, während den dem Leben leider so früh entrissenen Kunstgelehrten in seinen übrigen wissenschaftlichen Arbeiten eine peinliche Gewissenhaftigkeit auszeichnet.

Die von Dr. Ludwig Fränkel für die «Allgemeine Deutsche Biographie» verfaßte Lebensbeschreibung von Cornicelius fußt zum größten Teil auf dem Winklerschen Nekrologe und spiegelt somit auch dessen Vorzüge und Fehler getreulich wider.

Eine reiche Fülle Materials rührt aus eigenen Erinnerungen, die auf persönlichen Beziehungen zum Künstler während eines Zeitraumes von nahezu 25 Jahren beruhen, her. Sind hierunter auch viele Beobachtungen rein äußerlicher Natur, so dienen doch manche wieder zum Verständnis der wahrhaft groß denkenden und dabei so kindlich naiv fühlenden Künstlerseele, die in Cornicelius wohnte.

* * *

Die Familie Cornicelius stammt aus Weimar, wo sich in den Kirchenbüchern der evangelischen Stadtkirchgemeinde ihre männlichen Vertreter durch zwei Generationen als Bürger und Riemermeister verfolgen lassen. Von dort aus begab sich der am 24. April 1787 geborene Johann Friedrich Ludwig Cornicelius, der dem Berufe seiner Väter treu geblieben war, auf die Wanderschaft und kam, 20 Jahre alt, nach Hanau, wo er eine ihm zusagende Beschäftigung fand, die ihn dauernd an diesen Ort fesseln sollte. Im Jahre 1806 wurde der in Hanau geborene Maler und Kupferstecher Konrad Westermayr [1], ein

[1] W. Grotefend: «Konrad Westermayr» in der «Allgemeinen Deutschen Biographie». Band 42, Seite 189—191. — G. Nagler: «Konrad Westermayer» im «Allgem. Künstlerlexikon». Band XXI, Seite 337—339.

Schützling Goethes, von Weimar nach seiner Vaterstadt berufen, um die Leitung der 1772 vom Erbprinzen Wilhelm von Hessen-Kassel gegründeten Zeichenakademie zu übernehmen. Mit frischem Eifer trat er 1807 sein neues Amt an und erteilte, um auch weitere Kreise für die Zeichenkunst zu interessieren, an Sonntagen Unterricht an Lehrlinge und Gehilfen aus dem Handwerkerstande. Von dieser günstigen Gelegenheit machte der junge Friedrich Cornicelius ausgiebigen Gebrauch und entwickelte solche Fortschritte, daß er auf Westermayrs Veranlassung auch noch an dem Malunterrichte teilnahm. Seine Leistungen wurden auf den Antrag von Westermayr vom Kurfürsten Wilhelm I. von Hessen durch ein Reskript[1] vom 9. Dez. 1814 und eines vom 14. Juli 1815 mit einem Stipendium von je 40 Gulden belohnt. Die erworbenen Kunstfertigkeiten suchte er als Porzellanmaler praktisch zu verwerten, da ihm sein eigentlicher Beruf immer weniger zusagte. Gemaltes Porzellan war in jenen Tagen selbst für die gewöhnlichsten Gebrauchsgegenstände in Mode, und es bot ihm daher auch die seiner Neigung mehr entsprechende Porzellanmalerei noch bessere Aussichten zur Gründung einer selbständigen Existenz. Wann der Uebergang in diese ganz entgegengesetzte Berufsart erfolgte, läßt sich nicht ermitteln.[2] Trotz der in Hanau sich besonders schrecklich abspielenden Kriegsereignisse gelangte er zu einem gewissen Wohlstand und konnte daran denken, sich einen eignen Herd zu gründen. Am 19. August 1814 wurde er mit Antoinette Wigand, Tochter des Schultheißen Franz Wigand zu Hemsbach an der badischen Bergstraße, in der evangelischen Johanniskirche zu Hanau getraut. Ein bescheidenes Haus in der Salzstraße 27 nannte das junge Paar sein eigen.[3] Die Ehe war

---

[1] Laut Akten der Königlichen Zeichenakademie.

[2] In einem Eintrage im Kirchenbuche der Johanniskirche zu Hanau vom 19. August 1814 steht er zwar als Bürger und «Säcklermeister», womit jedoch nicht gesagt ist, daß er auch dieses Handwerk damals noch betrieb.

[3] Das Haus in seiner jetzigen Gestaltung ist durch Umbauen fast von Grund aus verändert. Die mehr malerische als praktische Treppe, die vom Hofe in den oberen Stock führte, ist längst verschwunden. Nur noch in einer Federzeichnung (25½ × 14 cm), die Georg Cornicelius 1850 anfertigte und mir vor Jahren schenkte, hat sich in kräftig und sicher hingesetzten Strichen ihr getreues Abbild erhalten.

eine überaus glückliche und wurde durch die Geburten von vier Kindern, von denen als drittes Georg Karl Franz Cornicelius am 28. August 1825 das Licht der Welt erblickte, gesegnet. Das sich in einfachen Verhältnissen abspielende Familienleben war ein äußerst inniges, wobei das gemütvolle thüringische Naturell des Vaters und der frohe Sinn der süddeutschen Mutter sich glücklich ergänzten und der Eltern Art sich durch Vererbung und Erziehung auch auf die Kinder übertrug. Von der Herzlichkeit dieses Verkehrs ist noch ein urkundlicher Nachweis vorhanden in Form eines Briefes, den Georg Cornicelius von Antwerpen an seine älteste Schwester Louise, die sich über den Tod ihrer schon einige Monate verstorbenen Mutter noch nicht trösten konnte, richtete. Er schreibt unter dem 30. Oktober 1848: «Wenn meine Liebe zu Dir, gute Schwester, noch einigen Wert für Dich hat, so fange an, Dir die betrübenden Gedanken aus dem Sinne zu schlagen, mache es wie ich; glaube mir, ich darf nur einige Zeit allein und ohne Beschäftigung sein, so kommen mir so traurige Gedanken wie Dir, aber dann wird schnell sich etwas zu tun gemacht, gezeichnet, gelesen, gesungen und gepfiffen, und das ist liebe Schwester keine Sünde, denn ich habe noch mehr Menschen, die auch meine selige Mutter liebten und für die will ich auch noch leben, denn ich habe es empfunden, daß, wenn man sich solchem Kummer hingibt, es die Gesundheit mit Gewalt zerreißt. Du willst Religion haben! und bedenkst nicht, daß es große Sünde ist, sich nicht in den Willen des allmächtigen Gottes zu fügen; was Gott tut, das ist wohlgetan und wir Menschen können nichts daran ändern.»

Unter der liebevollen Obhut von Vater und Mutter und der treuen Fürsorge seiner älteren Schwestern verlebte der junge Georg glückliche Tage der Jugend. Sein schon früh sich offenbarendes Darstellungstalent wurde unter des Vaters sachverständiger Anweisung in vernünftige Bahnen geleitet. Den ersten regulären Zeichenunterricht erhielt er mit 13 Jahren, wo er als Volksschüler im Jahre 1838 die Zeichenstunden in der Akademie besuchte. Die Frage, was der junge Mensch nach dem Verlassen der Schule lernen solle, war für die Eltern lange Zeit ein Gegenstand der Sorge. Die auf anspruchslose

Bedürfnisse berechneten Einnahmen waren in den letzten Jahren noch dadurch geschmälert, daß die Porzellanmalerei immer mehr außer Mode gekommen war, um einer fabrikmäßig hergestellten Massenproduktion Platz zu machen. Der Vater war daher auf neue Einnahmequellen bedacht und suchte durch farbige Illustrationen von Zeitereignissen und Stadtansichten, die dann lithographisch vervielfältigt wurden und durch Entwerfen und Aufzeichnen von Stickmustern sich und seine Familie redlich durchzuschlagen. Der Gedanke lag daher nahe, daß Georg einen Beruf ergreifen müßte, der es ihm ermöglichte, bald auf eignen Füßen zu stehn. Man fand es unter diesen Umständen als ganz selbstverständlich, daß er nach dem Abgange von der Schule als Lehrling in eine der zahlreichen Hanauer Bijouteriefabriken eintreten würde. Doch es sträubte sich gegen die Absicht der Familie, ihn Goldschmied werden zu lassen, der Junge ganz energisch. Er fühlte sich zu Höherem berufen und bestand darauf, die Akademie noch weiter zu besuchen, um Maler zu werden. Er hatte die sichere Hoffnung, daß er dann noch rascher imstande wäre, der materiellen Hilfe seiner Eltern zu entbehren. Die Bedenken wurden allmählich geringer, besonders als noch Akademieinspektor Pelissier, der das große Talent des Knaben frühzeitig erkannt hatte, durchaus nicht abriet, seinen Wunsch zu erfüllen.

So hat Georg Cornicelius sein Vorhaben, ein Künstler zu werden, durchgeführt und das in ihn gesetzte Vertrauen glänzend gerechtfertigt. Seine große Begabung ermöglichte es ihm bald, sich die Mittel zu erwerben, die für seine weitere Ausbildung erforderlich waren, und er hat es daher in erster Linie sich selbst zu verdanken, daß er das hohe Ziel, das er sich gesteckt hatte, auch erreichte.

Da die Schilderung der äußeren Lebensverhältnisse in der ohnedies nicht umfangreichen Cornicelius-Literatur manche Unrichtigkeiten enthält und auch vielfache Lücken aufweist, halte ich es für angebracht, das Resultat eingehender Untersuchungen, soweit mir zuverlässiges Quellenmaterial vorlag und auch das Gedächtnis zu Hilfe kam, in aller Kürze wiederzugeben.

Nach einem fast zehnjährigen Besuche der Hanauer Akademie begab sich Cornicelius im September 1848 nach Antwerpen, wo er die von Wappers geleitete Akademie vier Wochen lang besuchte. Er machte sich dann selbständig und verließ Antwerpen nach etwa Jahresfrist, um wieder nach seiner Vaterstadt zurückzukehren. Im Juni 1851 reiste er nach Dresden, um die Meisterwerke der dortigen Galerie zu studieren und einige zu kopieren. Seine Rückkehr erfolgte im Oktober desselben Jahres. In den Spätsommer 1852 fällt ein zweiter, etwas kürzer dauernder Aufenthalt in Dresden. Den Winter 1852/53 verbrachte er in Paris. Im Jahre 1854 besuchte er zum erstenmal München, das er infolge des heftigen Auftretens einer Choleraepidemie vorzeitig verlassen mußte. Anfangs 1856 erhielt Cornicelius bei einer von der englischen Kunstanstalt von A. H. Payne in der permanenten Kunstausstellung von Pietro del Vecchio ausgeschriebenen Konkurrenz, deren Entscheidung dem Vorstande des Kunstvereins zu Leipzig oblag, unter 26 Mitbewerbern den ersten Preis im Betrag von 1100 Gulden für sein Oelbild «Ruhende Zigeunerkinder». In das Frühjahr 1858 fällt ein mehrtägiger Aufenthalt in Kassel, dessen Galerie er ganz besonders schätzte. Im September 1858 besuchte er abermals München in Begleitung des ihm befreundeten Charles Scarisbrick und kehrte nach einem zweitägigen Aufenthalte in Stuttgart in seine Heimat zurück. Am 10. März 1859 verheiratete er sich mit Sophie Eberhard, Tochter des Andreas Eberhard, Gastwirts zum goldenen Anker in Kesselstadt bei Hanau. Ihre liebreizende Gestalt lernen wir zuerst in ihrem Brautbildnis kennen und bei einer Reihe von Kunstwerken der folgenden Zeit können wir deutlich verfolgen, wie ihre sympathischen Züge den Maler zur Schöpfung derselben inspiriert haben. Der ihm hieraus und auch bei anderen Vorbildern gemachte Vorwurf, zu häufig ein und denselben Frauenkopf verwandt zu haben, dürfte noch in viel höherem Grade seine klassischen Vorgänger Tizian, Andrea del Sarto und Rubens treffen, und er wurde auch mit gleichem Unrecht gegen seinen großen Zeitgenossen Anselm Feuerbach erhoben.

Einige Tage vor seiner Vermählung trat Cornicelius zur protestantischen Kirche, der er durch die Taufe angehörte, über.

Seine katholische Mutter hatte, da die beiden älteren Mädchen ihrem Glauben gefolgt waren, es im Interesse einer einheitlichen Kindererziehung beim Vater durchgesetzt, daß er den katholischen Unterricht besuchte und somit auch der katholischen Kirche zugeführt wurde. Bedenken innerer Natur entfremdeten ihn später immer mehr dem Katholizismus, so daß er sich, als noch Differenzen im Beichtstuhle aufgetreten waren, ganz von ihm abwandte. Er besaß ein durchaus frommes Gemüt, ohne jedoch sein Christentum zur Schau zu tragen, und er setzte gar oft die von seinem Begründer gegebenen Lehren von der Güte und Liebe in die Tat um.

Als nach dem am 25. Oktober 1863 erfolgten Tode des Inspektors Pelissier die Frage der Neubesetzung der Akademieleitung notwendig wurde, glaubte man in Cornicelius die hierfür am meisten geeignete Persönlichkeit gefunden zu haben. Mündliche Unterhandlungen, die mit ihm darüber eingeleitet wurden, hatten von vornherein keine Aussicht auf Verwirklichung, da sich sein künstlerisches Unabhängigkeitsgefühl gegen die Annahme dieses an sich ehrenvollen und seine Zukunft sicherstellenden Postens sträubte. Und er hat damit recht getan. Seine Leistungen als Künstler und auch sein Lehrtalent hätten ihn zu dieser Stelle wohl in erster Linie qualifiziert, aber die außerdem noch erforderlichen Eigenschaften eines Verwaltungsbeamten gingen ihm ganz und gar ab. Die freie Entfaltung seiner Künstlerindividualität würde vollständig unterdrückt worden sein und er hätte noch mehr unter dem Pegasusjoche geseufzt als sein Freund F. C. Hausmann, der die Stelle mit den idealsten Vorsätzen übernahm, um schließlich einen brauchbaren Verwaltungsbeamten abzugeben.

Im Jahre 1869 fuhr er gemeinschaftlich mit seinem Freunde August Schleißner über den Brenner nach Oberitalien, wo ihn hauptsächlich Verona als erste Etappe schon außerordentlich fesselte und später noch in viel höherem Grade Venedig. Ueber die Einzelheiten seines Aufenthaltes und über die Zeitdauer lassen sich keine genaueren Angaben machen, da jede schriftliche Notiz hierüber fehlt. Nur eine kleine Bleistiftsskizze, welche in einem Notizbuche mit flüchtigen Strichen einen alten Stadtteil Trients mit seinem romantischen Gebirgshintergrund

wiedergibt, verrät sein Interesse für diese Stadt. Mit ziemlicher Bestimmtheit ist anzunehmen, daß er in den Galerien nicht kopiert hat. Er befolgte auch hier den schon früher geübten Grundsatz, nach einer flüchtigen Orientierung über den Bestand einer Sammlung sich nur einige wenige Bilder so zu betrachten, daß er ihren geistigen Inhalt und ihre formalen und koloristischen Schönheiten ganz in sich aufnahm. Zur Auffrischung des Geistes nach der abspannenden Tätigkeit in einer Galerie kehrte er gern wieder zur Natur zurück, die unter diesem Himmelstriche bei anders gestalteten Luftverhältnissen seinem fein empfindenden Auge nie gesehene Formen und Farbwerte zeigte. Nicht weniger Interesse hatte er auch für die Bewohner des Landes, die sich von rein menschlicher Seite hier viel ungezwungener offenbaren als im kühleren Norden und dem beobachtenden Künstler eine Fülle malerischer und psychologischer Motive in raschem Fluge darbieten.

Im Jahre 1872 wurde Cornicelius zum Ehrenmitglied der Königlichen Akademie zu Hanau ernannt.

Im September 1874 führte ihn der Weg abermals über den Brenner nach Italien, wo er zunächst die in Oberitalien gewonnenen Eindrücke erneuerte, um dann Florenz, die Wiege der Kunst der Renaissance, kennen zu lernen. Ein mit Blei beschriebenes und unter dem 23. September datiertes Billet, das er von Venedig aus an seine Frau richtete, ist der einzige urkundliche Beleg dieser Reise. Er schreibt unter anderem: «Nun verlange aber auch nicht, daß ich einen langen Brief schreibe; die Eindrücke sind so gewaltig, daß ich vollauf zu tun habe, alles so in mir zu ordnen, daß mir von der Reise ein künstlerischer Nutzen verbleibt. Wir reisen heute abend acht Uhr nach Florenz, sind morgen früh sechs Uhr dort, werden einige Tage bleiben, dann von Mailand nach den Seen und so wahrscheinlich Sonntag oder Montag, also die ersten Tage im Oktober bei Euch sein. Wir haben hier (Venedig) Ott den alten und Huber[1] getroffen, welche mitreisen.» Der von ihm erwähnte «künstlerische Nutzen» ist in des Wortes weitestem Sinne zu verstehen. Er war schon zusehr eine in sich gefestigte

[1] Zwei ihm bekannte Herrn aus Hanau.

Künstlernatur und kannte auch von Dresden und Paris her viele Werke der hervorragendsten venetianischen und anderen italienischen Meister zu genau, um jetzt noch in eine weitere Abhängigkeit von ihnen zu treten. Es handelte sich bei ihm vielmehr darum, daß er in Italien im allgemeinen neue künstlerische Anregungen empfing, seine früher gewonnenen Eindrücke vertiefte und auf dem klassischen Boden selbst die Bedingungen kennen lernte, unter denen eine solche Menge der herrlichsten Kunstwerke zu entstehen vermochte. Am überraschendsten war für ihn der Anblick der vielen in Florenz befindlichen Bilder Andrea del Sartos. Die in der Münchener Pinakothek und im Louvre aufbewahrten Gemälde dieses Künstlers gaben ihm nur einen unvollständigen Begriff von der Bedeutung des feinfühligsten Koloristen der mittelitalienischen Malerei. In Florenz allein hat man Gelegenheit, seine Vielseitigkeit als Fresko- und als Oelmaler kennen zu lernen und es ist daher leicht begreiflich, daß auch Cornicelius von den Schöpfungen dieses glänzenden Farbenkünstlers hingerissen wurde und öfters von ihnen mit Bewunderung sprach.

Im Jahre 1878 gehörte sein «Konrad von Marburg und die heilige Elisabeth» zu den wenigen Bildern, die von der deutschen Regierung ausgewählt wurden, die deutsche Kunst auf der Weltausstellung zu Paris repräsentieren zu helfen.

Eine Typhusepidemie, die im Sommer 1880 in seiner Familie auftrat, und bei der er sich an der Pflege mit der größten Aufopferung beteiligte, entzog ihn lange seiner künstlerischen Tätigkeit. Zu seiner Erholung begab er sich noch im Spätherbst mit August Schleißner und dessen Sohn Alfons auf kurze Zeit nach Oberitalien, wo er sich zumeist am Gardasee aufhielt und auch Verona sowie Mailand kurz berührte. Die Rückreise erfolgte über München. Es war sein letzter Aufenthalt in dieser Stadt, die ihm wegen ihres Kunstsinnes und der gemütlichen Lebensauffassung ihrer Bewohner ganz besonders ans Herz gewachsen war. Mit einem gewissen Bedauern muß man die Tatsache hervorheben, daß die Reise nach Oberitalien überhaupt seine letzte Reise war, und er in den letzten 18 Jahren seine Vaterstadt, abgesehen von der nächsten Umgebung, nicht mehr verlassen hat. Er haftete zu sehr an der heimatlichen

Scholle und ging in seiner lokalpatriotischen Voreingenommenheit soweit, es unbegreiflich zu finden, anderswohin zu reisen, da es in der Umgebung von Hanau selbst so schön sei. Sein Naturell barg eine tiefe Gemütswelt in sich und er war eine so abgeschlossene Künstlerindividualität, daß er, unbekümmert um die Aeußerlichkeiten des fluktuierenden Tageslebens und die Hast der drängenden und lärmenden Kunstneurer in aller Stille ein arbeitsfreudiges Dasein führen konnte. Ob dieses zurückgezogene Leben auch für seine Weiterentwicklung von Nutzen war, ist eine andere Frage. Mit ziemlicher Gewißheit darf man behaupten, daß die psychologische Vertiefung und die überaus sorgfältige Ausführung seiner Bilder diesem Umstand zuzuschreiben ist, jedoch zur Bewältigung größerer künstlerischer Aufgaben und zur Erlangung einer seinem Können entsprechenden materiellen Stellung hätte er wohl der Anregung von außen und der Fühlung mit weiteren Kreisen bedurft. Seine Beziehungen zum Landgrafen Friedrich von Hessen, der ihn im Frühjahr 1884 zur Besichtigung seiner bedeutenden Gemäldegalerie und der sonstigen Kunstschätze nach seinem Schlosse Philippsruhe einlud und dabei persönlich die Führung übernahm, schienen verheißungsvoll, hatten aber keine nennenswerten Aufträge zur Folge, da der hohe Herr noch im Herbste desselben Jahres plötzlich verstarb. Die von seinem Nachfolger von Cornicelius gewünschte Restaurierung einer Anzahl wertvoller Bilder älterer Meister scheiterte an dem Eigenwillen des Künstlers, der vor den drei oder vier Paragraphen eines ihm vorgelegten Vertrages zurückschreckte und aus der schwerbegreiflichen Scheu, hierbei seine Unabhängigkeit zu verlieren, den Auftrag zurückwies und sich somit auch die Anknüpfungspunkte zu Aufgaben höheren Stils abschnitt.

Unter dem 25. September 1888 wurde ihm vom Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten «in Rücksicht auf seine anerkennenswerten Leistungen» das Prädikat «Professor» verliehen. Die Urkunde hierüber überbrachte ihm der damalige Landrat des Kreises Hanau, Graf Wilhelm Bismarck selbst.

Am 16. Januar 1889 stattete die in Hanau tagende Jury

für das Grimmdenkmal seinem Atelier einen Besuch ab, bei welcher Gelegenheit ihr Mitglied Max Jordan, Direktor der Nationalgalerie zu Berlin, das Oelbild «Jesus wird vom Satan versucht» für diese erwarb.

Das Jahr 1891 war für den Künstler insofern bedeutungsvoll, als er sein Haus in der Langstraße 52, den Ort einer 24jährigen Tätigkeit, freiwillig aber doch schweren Herzens verließ. Durch einen im Nachbarhause neu eingeführten maschinellen Betrieb wurde die gewohnte Stille, die in seinem dicht anstoßenden Atelier zu herrschen pflegte, derartig unterbrochen, daß er sich außerstande fühlte, ernstlich zu arbeiten und allmählich in eine beängstigende Gemütsdepression verfiel. Um den Aufregungen und den Weitläufigkeiten eines gerichtlichen Austrages zu entgehen, zog er es vor, das Haus zu verkaufen und siedelte daher im Herbst in sein neu erworbenes Heim, Bogenstraße 8 über. Sein letztes Atelier eignete sich infolge seiner nach Südwesten gerichteten Lage noch weniger zu einem solchen als das nach Westen gelegene in der Langstraße, und es ist daher staunenswert, daß es ihm unter so wechselnden Lichtverhältnissen möglich war, noch eine stattliche Reihe Kunstwerke von unvergänglicher Schönheit zu schaffen.

Am 28. August 1895 feierte Cornicelius im engsten Familienkreise seinen 70. Geburtstag. Das offizielle Hanau nahm von diesem bemerkenswerten Abschnitte im Leben seines großen Sohnes keine Notiz, eine Unterlassung, die auch der bescheidenen Denkweise des Künstlers entsprochen hat. Dagegen gedachten in einem begeistert geschriebenen Aufsatze die «Didaskalia»[1] und in einem warm empfundenen Artikel die «Kleine Presse»[2] in Frankfurt a. M. dieses Tages, während die heimatliche Journalistik[3] sich erst zwei Tage später durch den Abdruck des von E. Strantz für die Didaskalia verfaßten Aufsatzes ihrer Ehrenpflicht erinnerte.

Mit einer körperlichen Rüstigkeit und einer geistigen Frische, um die ihn manch Jüngerer beneiden konnte, war er

[1] «Didaskalia» vom 29. August 1895. Nr. 202.
[2] «Kleine Presse» vom 29. August 1895, Nr. 202.
[3] «Hanauer Anzeiger» vom 31. August 1895.

noch mit 73 Jahren tätig. Eine Fülle künstlerischer Ideen beschäftigten ihn bis zuletzt. Der Tod sollte ihn bei der Arbeit überraschen; vom Schlage getroffen, entsanken der kraftlosen Hand Pinsel und Palette. Nach Verlauf zweier bewußtlos verbrachter Tage endete am 9. Dezember 1898 sein arbeitsreiches Künstlerleben.

Lehr- und Wanderzeit.

Nach dem im Jahre 1834 erfolgten Tode Westermayrs blieb seine Stelle längere Zeit unbesetzt, bis im Jahre 1837 der mehrere Jahre in Rom lebende Maler Theodor Pelissier [1] zur Leitung der Zeichenakademie nach Hanau berufen wurde. Dem organisatorischen Talente dieses Mannes, der mit neuen Anschauungen und frischen Kräften an seine Aufgabe herantrat, gelang es, nicht nur einzelne Zweige der Hanauer Kunstindustrie neu zu beleben, sondern auch noch die höheren Ideale, die er sich zum Ziele gesetzt hatte, zu verwirklichen. Aus den talentvollsten seiner Schüler bildete er im Laufe der Jahre eine Art Selekta, aus welcher er allmählich eine kleine Malerschule, die eigentlich über den Rahmen der von ihm geleiteten Anstalt hinausging, ins Leben rief. Obgleich er selbst, zwar als ein mehrere Gebiete umfassender Künstler, keine hervorragenden Leistungen aufweist und nach unserem jetzigen Empfinden nur in seinen, sich meist durch eine Feinheit und Naivität der Auffassung auszeichnenden Landschaften das gewöhnliche Niveau überschreitet, so galt er damals als ein

[1] Der Güte von Frau Inspektor Pelissier geb. von der Launitz in Frankfurt a. M. verdanke ich einige bemerkenswerte Daten aus dem Leben ihres Gemahls. Theodor Pelissier wurde am 24. Juli 1794 in Genf geboren. Als Kind kam er nach Hanau und trat schon im Alter von zwölf Jahren in die Lehre der Emailmaler Carteret und Berneaud. Später besuchte er die Akademie unter Westermayr. 1826 ging er nach Berlin und das Jahr 1827 verbrachte er in Paris. Vom Jahre 1828 bis zum Jahre 1837 hielt er sich in Rom auf. An der kunstbegeisterten Kurfürstin Auguste von Hessen geb. Prinzessin von Preußen und ihrer Tochter Marie, Herzogin von Sachsen-Meiningen, fand er huldvolle Gönnerinnen, die ihn durch Ankauf von Bildern zu fördern suchten. Am 23. Juni 1862 feierte er sein 25jähriges Jubiläum als Akademie-Inspektor und am 25. Oktober 1863 erfolgte sein Tod.

Künstler von großem Ansehn, von dem Nagler [1] unter anderem berichtet: «In seinen Bildern herrscht frisches Leben in Form und Farbe und selbst wenn letztere blendend ist, fehlt es nicht an Ruhe und Harmonie.» Wenn auch die heutige Zeit diese Behauptung nur mit einer gewissen Einschränkung gelten läßt, so bleibt es doch unbestritten, daß Pelissier ein geborener Lehrer seiner Kunst war. Mächtig wußte er die jungen Leute anzuregen und ebenso ihre überquellende Phantasie durch seinen klaren Verstand und sein gesundes Kunsturteil zu zügeln. Als Lehrer der Perspektive, der Anatomie und der technischen Fertigkeiten gab er ihnen eine gediegene Grundlage für ihr späteres Können. Auch von fern her zog sein Name Schüler heran, so die Brüder Gustav und Louis Spangenberg [2] aus Hamburg, die Brüder Johannes und Karl Friedrich Deicker [3] aus Wetzlar, während aus Hanau selbst Cornicelius, Friedrich Karl Hausmann [4], Georg Gerhard [5], die Brüder August und Louis Schleißner [6] und noch andere stammten. Die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts hat freilich von dieser Tatsache kaum Notiz genommen, und mancher der

---

[1] Nagler, a. a. O., Band XI, Seite 63.

[2] a) Gustav Spangenberg: 1. Müller-Singer, Allgemeines Künstlerlexikon. 3. Aufl. Band IV. Seite 314. — 2. Adolf Rosenberg: Geschichte der modernen Kunst: Leipzig 1889. Band III, Seite 175—179.

b) Louis Spangenberg: 1. Müller-Singer, a. a. O., Band IV, Seite 314. — 2. Adolf Rosenberg, a. a. O. Seite 259.

[3] a) Johannes Deicker: Müller-Singer, a. a. O., Band I. Seite 326.

b) Karl Friedr. Deicker: Müller-Singer, a. a. O., Seite 326.

[4] Friedrich Karl Hausmann: 1. Müller-Singer, a. a. O., Band II Seite 140. — 2. W. Kaulen: «Freud und Leid im Leben deutscher Künstler». 1878. Seite 369—373. — 3. J. Allgeyer: «Anselm Feuerbach». Berlin-Stuttgart 1904. Band I. Seite 170 u. f.

[5] Georg Gerhard wurde 1830 in Hanau geboren und begab sich nach einem längeren Aufenthalte in Paris 1859 nach Newyork, wo er als sehr geschätzter Porträtmaler 1902 verstarb.

[6] August und Louis Schleißner wandten sich später zur Kunstindustrie und brachten das Silberwarengeschäft ihres Vaters, das heute noch unter der Firma J. D. Schleißner Söhne blüht, zu hohem Ansehn. Außerdem erwarb sich August, der als politischer Flüchtling in Antwerpen einige Jahre als Maler und in den Vereinigten Staaten längere Zeit als Silberarbeiter tätig war, das große Verdienst, die fast verloren gegangene Ciselierkunst in Deutschland wieder eingeführt zu haben. — Weniger bekannt dürfte sein, daß er in Antwerpen eine Zeitlang mit Anselm Feuerbach und Hausmann eine gemeinschaftliche Wohnung inne hatte.

erwähnten Künstler, der später noch eine Malerakademie besuchte, figuriert daher in der Kunstgeschichte als Schüler irgend eines hochklingenden Professorennamens, während er selbst später mit Dankbarkeit anerkannte, daß er das in der Kunst Erlernbare eigentlich seinem alten Inspektor Pelissier zu verdanken habe.

Diese kleine Kunstschule nahm durch die im Jahre 1848 hereinbrechende Revolution ein ziemlich jähes Ende. Spätere Versuche Pelissiers, sie neu zu beleben, hatten nur einen vorübergehenden Erfolg. Die Zeiten waren andere geworden und seine idealen Bestrebungen wurden allmählich durch einen öden Bureaukratismus verkümmert.

Von den jungen angehenden Künstlern wurde nicht nur fleißig gemeinsam gezeichnet, gemalt und komponiert, sondern auch noch andere Berührungspunkte führten sie nach des Tages Arbeit wieder zusammen. Der wiedererwachte Sinn für Leibesübungen und vor allem die Turnkunst vereinigte sie öfters am Abend, wo sie dann eifrig ihre Körperkräfte gegenseitig erprobten. Daß sich bei diesem künstlerischen und auch gymnastischen Wetteifer der junge Cornicelius in erster Linie auszeichnete, bestätigten später seine damaligen Genossen.

Als frühste Zeichnung ist noch eine mit der Jahreszahl 1838 signierte Kreidezeichnung vorhanden, die auf bräunlichem Tonpapier einen menschlichen Schädel, der, von vorn gesehen, eine leichte Drehung nach links hat, in fast natürlicher Größe darstellt (im Besitze der Familie). Vielleicht hat er mit dieser Probe seines Könnens seinen Eintritt in die Zeichenakademie, der in demselben Jahre erfolgte, erwirkt. Die Ausführung verrät noch sehr den Anfänger und die Zeichnung ist offenbar nach einer Vorlage angefertigt. Einen gewissen Wert legte ihr Cornicelius insofern bei, daß er sie pietätvoll in einer Mappe unter anderen wertvollen Studien aufbewahrte. Ein noch auf ein Jahr früher datiertes Aquarell, das gelegentlich der vom 19. Februar bis zum 5. März 1899 in Hanau vom Kunstverein veranstalteten Kollektivausstellung seiner Werke auftauchte, scheint apokrypher Natur zu sein. Es ist im Kataloge unter Nr. 1 der «Werke des Künstlers aus Privatbesitz» mit dem Titel: «Betende Frauengestalt in Landschaft mit musizierenden Genien («De-

borah»)» aufgeführt. (Besitzer: Herr A. Eidneier in Hanau). Mehr Wahrscheinlichkeit der Echtheit verdient ein im Jahre 1840 entstandenes Oelbildchen, das nach der Familientradition den Friedhof des Dorfes Hemsbach an der Bergstraße, der Heimat seiner Mutter, darstellt (0,255 h., 0,25 br.). Rechts sieht man einen Teil der Kirche, an die sich im Vordergrunde ein mit Gras bewachsener Friedhof anschließt. Einige Bäume und Trauerweiden überragen die wenigen Grabkreuze und Grabsteine. Links zieht sich eine graue, von einer Türe durchbrochene Mauer hin. Im Hintergrunde der Mitte bemerkt man das eisengeschmiedete Eingangstor, hinter dem sich die Giebel und Dächer von ländlichen Gebäuden erheben. Ein azurblauer Himmel wölbt sich über dem stillen Fleckchen Erde.

Das mit einer ziemlich flotten Technik gemalte Bildchen könnte dem fünfzehnjährigen, frühreifen Talente wohl zuzutrauen sein, doch ist es nicht ausgeschlossen, daß ihm der Vater bei der Ausführung zur Seite gestanden hat. Die exakte Zeichnung und die saftige Farbengebung erinnert etwas an die Technik des Porzellanmalers.

Kaulen [1] berichtet, daß Cornicelius mit 16 Jahren, also im Jahre 1841, das Porträt des Pfarrers der in Hanau bestehenden französischen Gemeinde gemalt und 30 Gulden dafür bekommen habe. Damaliger Pfarrer war George Emanuel Groß [2], der von 1802 bis 1844 sein Amt bekleidete. Ueber das Aussehn des Bildnisses und seinen Verbleib fehlt jeder Anhaltspunkt.

In dem Kataloge [3] der Sammlung H. P. Zeuner findet sich unter der Rubrik: «Aquarelle, Zeichnungen, Rauchbilder etc.» bei Cornicelius unter Nr. 148: «Studienkopf eines Negers etc.» Getuschte Kreidezeichnung. Bezeichnet mit Namen und Jahreszahl 1841. Höhe 38 cm, Breite 31 cm.

---

[1] W. Kaulen. Freud und Leid im Leben deutscher Künstler. Frankfurt a. M. Seite 377.

[2] C. Neßler, Festschrift zur 300jährigen Jubelfeier der wallonischen Gemeinde zu Hanau. Hanau 1897. Seite 113.

[3] Katalog der reichhaltigen und ausgewählten Sammlung vorzüglicher Gemälde moderner Meister aus dem Nachlasse des Herrn H. P. Zeuner in Hanau a. M. etc. Köln 1890. Seite 31.

Wohin die Zeichnung gekommen ist, konnte ich leider nicht in Erfahrung bringen.

Mit der Jahreszahl 1843 sind zwei Kreidezeichnungen (im Besitze der Familie versehen, die durch ihre psychologischen Gegensätze eine Art Pendant bilden. Die eine — 0,375 h., 0,35 br. — stellt einen herzlich lachenden alten Mann dar, der auf seinem Kopfe einen Schlapphut trägt und zwischen den Zähnen seines breitverzogenen Mundes eine kleine Tonpfeife hält. Die andere — 0,52 h., 0,415 br. — ist der überlebensgroße Kopf eines zornerfüllten, bärtigen Mannes, dessen weitgeöffnete Augen förmlich rollen und dessen grimmiger Gesichtsausdruck durch seine zusammengezogenen Nasen-Stirnfalten noch gesteigert wird. Ob diese vorzüglich ausgeführten Zeichnungen einfache Kopien sind oder auf Naturbeobachtungen beruhen, läßt sich nicht feststellen.

Das Datum 1845 trägt eine im Kartonstil gehaltene Federzeichnung[1]: «Faust und Valentin» — 0,30 h., 0,43 br. —. Durch die mit Säulen gezierte Eingangstüre eines Hauses kommt Gretchen, eine Laterne in der linken Hand, die Treppe herab und schreckt entsetzt beim Anblicke ihres hilflos am Boden liegenden Bruders zurück. Auf seine Linke gestützt, schaut dieser mit schmerzverzerrten Blicken vorwurfsvoll zu ihr auf. Links redet Mephisto unter lebhaften Handbewegungen auf den bestürzt dastehenden Faust, dessen rechter Hand die verderbenbringende Waffe entsinkt, ein. Die Szene ist voll dramatischen Inhalts, und die Figuren entbehren bei aller Linienschönheit doch nicht der Lebenswahrheit. Eine Anlehnung an die von Peter von Cornelius 35 Jahre früher geschaffene gleiche Komposition in seinem berühmten Faustzyklus ist durchaus nicht vorhanden. Die aus dem Jahre 1848 herrührende Bleistiftzeichnung[2], welche einen Turnerzug darstellt, ist wohl ein Gelegenheitsprodukt und scheint der Entwurf zu einem Transparente zu sein, das zur Verherrlichung des allgemeinen deutschen Turntages, der in Hanau stattfand, dienen sollte.

Im Seubertschen Künstlerlexikon[3] findet sich die Bemerkung,

[1] Im Besitze der Familie.
[2] Desgl.
[3] A. Seubert, Allgem. Künstlerlexikon. 2. Aufl. Frankf. 1882. Bd. I, S. 303.

daß unter Pelissiers Leitung sein erstes Bild «Maria mit dem Christuskinde» entstanden sei. An der Richtigkeit dieser Angabe, die zumeist auf autobiographischem Material beruht, ist kaum zu zweifeln, wenn auch die Frage über den Verbleib und das Aussehn des Bildes unbeantwortet bleiben muß. Eine von H. Gollner lange aufbewahrte und mir von ihm geschenkte Oelstudie eines nackten Kindes — 0,44 h., 0,35 br. — wurde nach seiner Versicherung zu diesem Bilde angefertigt.

Eine Farbenskizze aus derselben Zeit, die nur noch in einer Kopie von Gollner existiert und sich in meinem Besitze befindet — 0,63 h., 0,37 br. — stellt eine Märtyrerin dar, die den Qualen ihrer Peiniger durch die Aufnahme in den Schoß der auf den Wolken thronenden Madonna entrückt ist.[1] Vorzüglich charakterisiert in Ausdruck und Bewegung sind die peinigenden Kriegsknechte, die durch den überirdischen Vorgang in die größte Angst und Furcht versetzt sind und zu entrinnen suchen. Weniger original ist die Darstellung der Mutter Gottes, sie lehnt sich an die zahlreichen Vorbilder der italienischen Hoch-Renaissance an.

Weitere authentische Beweise aus seiner zehnjährigen Schülerzeit der Hanauer Akademie sind mir nicht bekannt. Aus mündlichen Berichten von Zeitgenossen ist noch zu erwähnen, daß Pelissier fleißig nach der Natur zeichnen und malen ließ sowohl Menschen als Landschaften und Stillleben. Längere Zeit beschäftigte den kleinen Kreis der angehenden Kunstjünger die Restaurierung der zum eisernen Bestande der Akademie gehörenden Oelgemälde, die zum Teil in einem unglaublichen Zustande aus den Winkeln des Bodens hervorgesucht oder auch anderweitig als wertloses Zeug herbeigeschafft wurden. Unter Pelissiers sachverständiger Anleitung wurden sie von seinen talentvollsten Schülern in den Zustand verbracht, in dem sie heute noch die Wände der Aula der Akademie zu schmücken berufen sind. Bei diesen Verjüngungsarbeiten hatte Cornicelius einen wesentlichen Anteil und wurde ganz besonders in Fällen, wo Köpfe und andere wichtige Körperteile lädiert waren oder

[1] Nach der Ansicht von Herrn Professor Dr. Künstle in Freiburg i. Br. handelt es sich hier weniger um einen bestimmten Stoff aus der Heiligenlegende als um die Verkörperung einer modernen allgemeinen Idee.

gar ganz fehlten, von den Kollegen zu Rate gezogen. Hier verstand er es, in virtuoser Weise das Fehlende mit sicherer Hand hinzuwerfen, ohne den gegebenen anatomischen Verhältnissen irgendwie Zwang anzutun oder gegen die jeweilige Kunstrichtung zu verstoßen.

In diese Zeit fällt auch ein vorübergehender Aufenthalt des jungen Künstlers im Schlosse zu Birstein, wo er wahrscheinlich Restaurationsarbeiten, die Pelissier für den Fürsten von Isenburg übernommen hatte, ausführte. Noch im Alter pflegte er sich dieser schönen Zeit mit Vergnügen zu erinnern. Inspektor Pelissier war überhaupt für das Fortkommen seiner Schüler besorgt und verschaffte auch Cornicelius, der von Hause aus wenig bemittelt war, durch Zuweisen von Porträts und sonstigen Aufträgen kleine Einnahmequellen, die den Grundstock einer bescheidenen Summe bilden sollten, die er zu seiner weiteren Ausbildung nötig hatte.

Nur noch in einem lockeren Zusammenhang mit der Akademie wird wohl Cornicelius gestanden haben, als er im Jahre 1848 zwei, auch kulturhistorisch interessante Porträts in Aquarell malte. Besonders dürfte das Bildnis des Turnvaters Jahn, als das letzte [1] von ihm existierende, auch weitere Kreise interessieren. (Taf. I) Dieser gestattete gelegentlich seiner Anwesenheit auf dem am 2. April 1848 in Hanau abgehaltenen deutschen Turntage [2] dem jungen Künstler einige Sitzungen. Das Bild kennen wir nur aus einer von V. Schertle in Frankfurt a. M. angefertigten Steinzeichnung (35×23 cm), die seinerzeit in Turnerkreisen weit verbreitet war, aber gegenwärtig ziemlich selten geworden ist. Das Original selbst ist leider verschollen. Es gehörte früher einem Frl. Susette Sillem, einer reichen Hamburger Dame, die es mit anderen Kunstgegenständen — darunter auch das Porträt des Turnwarts August Schärttner von Karl Hausmann — der Hamburger Kunsthalle vermachte, wie ihr Neffe, Professor Gustav Spangenberg in einem an Cornicelius gerichteten Briefe unter dem 28. März 1884 mitteilt. Seine Bemühungen, das Bild,

[1] Nach einer mündlichen Mitteilung von H. Heusohn in Hanau, der sich mit der Frage des Jahn-Porträts eingehend beschäftigt hat.

[2] W. Junghans, Kurze Geschichte der Stadt und des Kreises Hanau. Hanau 1887. Seite 79.

das irgendwo versteckt sein muß, wieder aufzufinden, waren schon damals vergebliche.

Sehen wir uns unter Zugrundelegung der Schertleschen Reproduktion das Jahnbildnis etwas näher an, so finden wir einen noch rüstigen Siebziger in gerader Körperhaltung, der auf seinem linken Beine stehend das rechte etwas vorgesetzt hat. Den linken Arm hat er mit seiner leicht nach außen gedrehten Hand in die Seite gestemmt, während der rechte ungezwungen herabhängt. Sein lang herabwallender weißer Bart verdeckt den vorderen Teil des großen Umlegekragens seines Hemdes, sowie den oberen Teil seines deutschen Rockes. Milde ruhen seine Blicke auf uns, und eine Zufriedenheit, die dem abgeklärten Alter nach der Erreichung eines großen Zieles eigen ist, verrät sein Ausdruck.

Aus derselben Zeit stammt das Porträt von Karl Röttelberg, des Anführers der Freischaren zu Hanau am 12. März 1848. Durch eine ebenfalls von V. Schertle angefertigte Steinzeichnung (32×19 cm) wurde es viel verbreitet.[1] Der energische und dabei einer gewissen Gutmütigkeit nicht entbehrende Blick des etwas phantastisch kostümierten Volksmannes gibt uns ein treues Abbild eines der Leiter in der damaligen sturmbewegten Zeit. Eine breite, schwarz-rot-goldene Schärpe verläuft von der rechten Schulter schräg über die Brust und eine Feldbinde liegt um den linken Arm. An einem schwarzen Leibriemen, der durch ein mit Löwenköpfchen verziertes Schloß zusammengehalten wird, hängt ein Schleppsäbel, auf dessen Korb sich die linke Hand stützt. Der rechte Arm hängt lässig herab. Eine polnische Mütze sitzt kühn auf dem Kopfe und mächtige Reiterstiefel erhöhen das Martialische des Aussehens. Der feste Wille und die Tatkraft, die in den Gesichtszügen dieses Mannes verkörpert sind, waren wohl geeignet, die aus Sensenmännern bestehende oder mit Steinschloßgewehren bewaffnete Schar, die leicht zu Ausschreitungen geneigt war, mit eiserner Faust zusammenzuhalten, und so konnte er seiner zweiten Vaterstadt in einer

[1] Eine hiernach angefertigte Autotypie hat Ernst J. Zimmermann in seinem Werke: «Hanau Stadt und Land. Hanau 1903.», Seite 780 veröffentlicht. Die auf derselben Tafel befindliche Reproduktion des Turnwarts August Schärttner ist irrtümlich Cornicelius zugeschrieben.

Rolle, die seinem eigentlichen Empfinden nicht zusagte, einen großen Dienst erweisen.

Das Original kaufte Frau Spangenberg[1] zu Hamburg, die Mutter Gustav Spangenbergs, in dessen Besitz es nach ihrem Tode gelangte. Hierüber schreibt er in dem oben erwähnten Briefe an Cornicelius: «Ich habe aus der Erbschaft meiner Mutter Dein schönes Aquarell vom alten Röttelberg, an dem ich mich oft freue.»

Cornicelius war inzwischen 23 Jahre geworden und hatte eingesehen, daß ein fernerer Aufenthalt an der Zeichenakademie für ihn zwecklos sei, und er zu seinem weiteren Fortkommen anderer Anregung bedürfe, als sie ihm Pelissier bieten konnte. Dieser kam auch seinem Wunsche bereitwilligst entgegen und unterstützte ihn in fast väterlicher Weise mit Rat und Tat, als er fest entschlossen war, Antwerpen als nächstes Ziel für seine Studien aufzusuchen. Zum Verständnisse der Wahl gerade dieses Ortes ist es notwendig, einen kurzen Blick auf die Zustände der deutschen Malerei in den vierziger Jahren zu werfen. Diese stand zum Teil noch unter dem Einflusse der Klassizisten, die nur die Gesetze der absoluten Schönheit gelten ließen, und der Nazarener, die oft selbstbewußt, mit schwerverständlichen Ausdrucksmitteln oder in naiver Herzenseinfalt zu den lichten Höhen der umbrischen Schule oder eines Raphael durchdringen wollten. Die große Menge, die dem Gedankenfluge der klassischen Romantik zu folgen außer Stande war, wurde der Kunst immer mehr entfremdet, zumal auch die Künstler bei ihrem stetigen Bestreben, ihre Bilder möglichst ideenreich zu gestalten, auf das Spezifische der Malerei, die Farbe, wenig Wert legten. Der Kartonstil stand in Blüte, die Gemälde selbst waren zu kolorierten Zeichnungen herabgesunken. Die technischen Errungenschaften einiger Jahrhunderte gingen in Deutschland allmählich verloren. Nur an einigen entlegenen Plätzen war die Tradition noch nicht ganz erloschen und leichte Fäden knüpften noch an eine rühmliche Vergangenheit an.

[1] Dieselbe Dame unterstützte auch durch Aufträge Hausmann und zeigte sich später (Neujahr 1854) Feuerbach gegenüber als Mäcenatin. Vgl. J. Allgeyer, «Anselm Feuerbach». Bamberg 1894. Seite 85.

Große Verdienste erwarb sich daher die Düsseldorfer Schule, daß sie sich die Wiederbelebung der Oelmalerei angelegen sein ließ und mit einem in damaliger Zeit unerhörten Realismus an Stelle der konventionellen Typen Gestalten, die auf Naturbeobachtung beruhten, zu setzen suchte. Die Stoffe waren zumeist dem Gebiete der damals noch herrschenden romantischen Literatur entnommen und bewegten sich daher vorzugsweise in der Darstellung von Szenen aus der Heldensage, aus dem Leben der Ritter, der Klöster, Zigeuner, Räuber, Erdgeister usw. Die Malerei fing an, wieder populär zu werden, zumal auch die Künstler durch allzu handgreifliche Effekte oder eine rührende Sentimentalität dem Geschmacke des großen Publikums entgegenkommende Zugeständnisse machten.

In diese Zeit des Ringens zweier grundverschiedener Kunstströmungen fällt im Jahre 1842 als ein Kunstereignis ersten Ranges die Ausstellung der Bilder zweier junger belgischer Maler, «die Abdankung Kaiser Karls V.» von L. Gallait und «der Kompromiß der Niederländischen Stände» von E. de Bièfve. Eine so kräftige Farbengebung und einen so kühnen Naturalismus hatte man in Deutschland nicht für möglich gehalten. Sämtliche jungen Künstler und auch die alten, soweit sie in ihren Ideen noch nicht verknöchert waren, bewunderten eine derartige Malerei, die schon in Farben konzipiert und nicht wie seither nach exakter Zeichnung fein säuberlich koloriert war.

Die im Jahre 1843 auch im nahen Frankfurt ausgestellten Bilder verfehlten selbstverständlich ihre Wirkung auf die kleine Schar der Pelissierschule nicht. Man staunte sie als eine neue Offenbarung an und war fest überzeugt, daß nur Belgien das Land sei, wo man die wahre Kunst erlernen könne.

Etwas unbegreiflich erscheint uns kühleren Epigonen der Eindruck, den diese beiden Gemälde auf ihrer Rundreise durch Deutschland hervorgerufen haben. Betrachtet man sie jetzt in der Brüsseler Galerie moderner Gemälde, so fallen sie uns mehr durch ihr riesengroßes Format als durch ihren Inhalt und ihr einst so gepriesenes Kolorit auf. Eine eingehendere Charakterisierung selbst der Hauptpersonen fehlt, es sind zu viel Statisten und posierende Figuren in den Vordergrund gerückt. Auch eine richtige Tiefenwirkung, besonders auf dem de Bièfveschen Bilde,

ist nicht vorhanden und es treten außerdem noch manche sich wiederholende Körperbewegungen unangenehm hervor. Durch Nachdunkeln hat die ursprüngliche Frische des Kolorits erheblich verloren.

Das Aufsehen und die Begeisterung, die ihr damaliges Erscheinen in Deutschland hervorrief, lassen sich nur durch den Rückschluß, daß die zeitgenössische Malerei absolut nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe stand, erklären. Daß die belgische Schule ihr Licht von Paris aus empfing und durchaus nicht als eine Wiederbelebung der altvlämischen Kunst zu betrachten war, davon hatten in Deutschland nur wenige eine Ahnung. Nach den Freiheitskriegen waren die Verbindungen, die nach Frankreich hinüberführten, nur sehr lockere und es bedurfte, ähnlich wie nach den siebziger Jahren, Jahrzehnte, bis wieder ein lebhafterer Austausch der wissenschaftlichen und künstlerischen Errungenschaften beider Nationen erfolgte.

Bei unseren jungen Hanauer Künstlern war Antwerpen in den Brennpunkt ihres Interesses gerückt. Hier allein glaubten sie die neue Malweise zu erlernen und die neue Kunstauffassung sich zu eigen zu machen. Nach Antwerpen nahm daher Cornicelius mit Hausmann seinen Weg, während Gustav Spangenberg und August Schleißner erst ein Jahr später folgten.

Mit recht bescheidenen Geldmitteln, jedoch reich an Ideen und Hoffnungen trat er gemeinschaftlich mit seinem Freunde und talentvollen Landsmann F. C. Hausmann am 2. September 1848 die Reise nach Antwerpen an. Von Biebrich aus fuhren sie auf dem Dampfer «Rubens», dessen Name sie sehr angenehm überraschte, Rhein abwärts nach Köln, wo sie um neun Uhr abends ankamen und übernachteten. Am andern Tage setzten sie auf der Eisenbahn die Reise nach Aachen, das sie um sechs Uhr erreichten, fort. Noch am selben Abend besuchten sie den Dom und wurden in ihrer Phantasie durch die mächtige Gestalt Karls des Großen und die sagenumwobene Art seiner Bestattung lebhaft angeregt. Erst am Abend des 5. Septembers gelangten unsere Reisenden an ihrem Bestimmungsorte an. Nachdem sie eine gemeinschaftliche Privatwohnung gefunden hatten, begaben sie sich zum dortigen Akademieprofessor Foerstcaren, an den ihnen Pelissier ein Empfehlungsschreiben mitge-

geben hatte. Ueber den Verlauf ihres Antrittsbesuches berichtet uns eingehend Cornicelius in einem der wenigen noch erhaltenen Briefe, der an seinen Vater gerichtet und vom 11. September 1848 datiert ist. Er schreibt hierüber: «Prof. Foerstcaren empfing uns nach Durchlesung des Briefes sehr freundlich, bemerkte aber auf unsere Bitte, im Modell mitmalen zu dürfen, daß er keinen Unterschied machen dürfte und die Vorschriften der Akademie genau befolgen müßte, welche aber darin bestünden: daß ein jeder, welcher in die Akademie aufgenommen werden wollte, erst einen Akt kopieren, dann eine Antike zeichnen müßte, wir könnten aber zu jeder Zeit diese Probezeichnungen anfangen. Auf die Frage, ob wir in der Galerie kopieren dürften, wurde uns gesagt, daß wir darüber Herrn Inspektor Wappers fragen müßten. Da wir nun das Original zu dieser Probezeichnung höchst mittelmäßig fanden und zu diesem und der Antike doch wenigstens drei Wochen (da nur von 9—12 und von 2—5 gearbeitet wird) zu tun gehabt hätten und wir doch eigentlich hergekommen sind, um besonders malen zu lernen, indem wir in Hanau fast zehn Jahre gezeichnet haben, so fanden wir nach reiflicher Ueberlegung es besser, uns gleich an Herrn Inspektor Wappers zu wenden.

Heute morgen um neun Uhr gingen wie nun zu Herrn W., fanden an ihm einen sehr freundlichen schönen Mann[1], welcher uns den Bescheid gab, daß wir noch zur Stunde zu kopieren anfangen könnten. Dieses ließen wir uns nicht zweimal sagen, gingen sogleich in die Galerie, jeder suchte sich ein Bild aus und bestellten uns Rahmen und Leinewand und morgen fangen wir an aufzuzeichnen. Auch sagte uns Wappers, daß Prof. Hildebrand[2] von Düsseldorf ein Bild kopieren wolle, was uns sehr überraschte, da Herr Insp. Pelissier uns auch einen Brief an H. mitgab, wir aber der Kosten wegen Düsseldorf nicht besuchten, so aber eine sehr schöne Gelegenheit haben, selbigen Brief abzugeben.»

---

[1] In dem in der Antwerpener Galerie (Galerienummer 1556 befindlichen Selbstbildnisse von Wappers, das einige Jahre später gemalt wurde, fand ich diese Angabe vollauf bestätigt.

[2] Es ist Theodor Hildebrandt (1804—1874), einer der gefeiertsten Düsseldorfer Historienmaler, gemeint.

Das Probebild hatte die alsbaldige Aufnahme in die Antwerpener Akademie zur Folge und sicherte ihm das Wohlwollen von Wappers, dessen späteren Vorschlag, in seinem Atelier zu arbeiten, indessen Cornicelius nicht annahm. Die Bemerkung Kaulens[1], Wappers habe deswegen für ihn ein größeres Interesse gezeigt, weil er seinen Namen mit Cornelius verwechselte und ihn für einen Sohn des berühmten deutschen Künstlers hielt, klingt nicht recht wahrscheinlich und ist wohl nur auf einen Atelierwitz eines seiner Mitschüler zurückzuführen. Daß ein gedeihliches Arbeiten unter Wappers auf die Dauer nicht gut denkbar war, ist bei der großen Selbständigkeit und der klaren Urteilskraft von Cornicelius leicht begreiflich. Hatte er doch gerade in Antwerpen die beste Gelegenheit, die Lebensfülle und die Farbenfreudigkeit eines Rubens und die vornehme Eleganz eines van Dyck so recht an der Quelle zu studieren und mit dem zu vergleichen, was in dem Atelier seines Lehrers als wahre Kunst gelehrt wurde, so braucht man nicht nach näheren Gründen zu suchen, weshalb er nach Ablauf von vier Wochen den Wappersschen Unterricht verließ und von da an selbständig blieb, indem er sich ein kleines Atelier einrichtete. Daß übrigens mit der Schule von Wappers auch andere junge Künstler, die eine selbständige Ansicht besaßen, ähnliche Erfahrungen gemacht haben, bezeugt uns Anselm Feuerbach, der ein Jahr später die Antwerpener Akademie besuchte. In seiner interessanten Selbstbiographie[2] schreibt er: «Da der Akademiedirektor Wappers uns zumutete, die anatomischen Vorlesungen in vlämischer Sprache zu hören, die wir nicht verstanden, verabschiedeten wir Deutsche uns in Corpore».

Was nun Cornicelius speziell unter Wappers gemalt hat, läßt sich mangels jedes schriftlichen oder mündlich überlieferten Anhaltspunktes nicht feststellen. Einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit verdient eine bestimmt aus Antwerpen stammende, stark nachgedunkelte Farbenskizze[3], die eine nächtliche Brandszene darstellt und entfernte Aehnlichkeit mit den

---

[1] Kaulen, a. a. O., Seite 377.

[2] Ein Vermächtnis. Wien 1882. Seite 35. 5. Aufl. 1902.

[3] Im Besitze der Familie, ebenso wie die übrigen aus Antwerpen stammenden Farbstudien, Zeichnungen und Kopien.

von Wappers mehrfach gemalten Szenen aus der belgischen Revolution besitzt. Die Skizze — 0,40 h., 0.31 br. — zeigt uns den Hof eines durch Brand zerstörten Hauses. Zwei Männer in Hemdärmeln bemühen sich im Vordergrunde um einen am Boden liegenden Verunglückten. Verzweifelt hebt eine Frau, die von zwei anderen gestützt wird, die Arme in die Höhe. Neugierige und Teilnehmende drängen sich herbei und blicken teils nach dem Verletzten, teils nach der Verzweifelnden. Feuerwehrleute sind noch in der Höhe beschäftigt, brennende und qualmende Teile zu beseitigen. Einzelne Figuren sind von einer natürlichen Lebenswahrheit, während andere dieser vollständig entbehren. Das Ganze macht einen etwas phantastischen Eindruck, der braune Gesamtton erhält durch den Qualm der Brandteile, die Hemdärmel der Männer, die weißen Jacken einiger Frauen und die bunte Gewandung eine wohltuende Farbenunterbrechung. Inwieweit der flott gemalte Studienkopf eines rothaarigen blinden Mädchens und zwei weitere noch vorhandene weibliche Studienköpfe unter Wappers Leitung gemalt sind, ist schwer zu beurteilen. Eine mit «G. Cornicelius, Antwerpen 1849» signierte Komposition — 0,47 h., 0,37 br. — stellt eine in Kreide auf gelblichem Tonpapier gezeichnete Verleugnung Petri dar. Petrus lehnt sich, nach rechts gewandt, mit den Armen an eine Säulenbrüstung und stützt seine Stirn auf die gefalteten Hände. Er bietet ein Bild von großer Niedergeschlagenheit und tiefster Traurigkeit. In der Mitte des Hintergrundes wird Jesus von Kriegsknechten, hinter denen sich zahlreiches Volk gesammelt hat, fortgeführt. Rechts von Petrus ist der Hahn angedeutet. Die Komposition ist bei einer aller Einfachheit von einer ergreifenden Wahrheit.

Antwerpen als Hafenstadt bot dem Binnenländer viel Interessantes und selbstredend auch manche künstlerische Eindrücke. Als ein Niederschlag hiervon ist die subtil ausgeführte Bleistiftzeichnung eines Segelschiffes, dessen malerische Takelage ihn zur Festhaltung durch den Stift reizte, anzusehen. Ebenso erinnern an die Stadt als Weltverkehrsplatz zwei trefflich ausgeführte kleine Bleistiftzeichnungen, die Vorder- und die Seitenansicht des Kopfes eines Negers, der als ein vorzüg-

licher Typ seiner Rasse charakterisiert ist und zwar als eines verschmitzten Vertreters derselben.

Von ungleich höherer Bedeutung war für Cornicelius Antwerpen als die Stadt einer großen künstlerischen Vergangenheit. Hier fand er vollständigen Ersatz für das, was ihm die jetzige Generation nicht zu bieten vermochte. Mächtig fühlte er sich zu den Meisterwerken eines Rubens hingezogen. Die ganz hervorragenden Schöpfungen dieses Künstlers in der Kathedrale nahmen vollständig den Sinn des jungen Malers für sich ein und noch gern erinnerte er sich später seines damaligen Enthusiasmus. Daß er die Werke eines Rubens nicht nur bewunderte sondern auch in dessen künstlerische Individualität einzudringen suchte, zeigen uns zwei Kopien, die er in kleinem Maßstabe nach den in der Gemäldegalerie befindlichen Originalen anfertigte. Es sind dies die Kommunion des heiligen Franziskus und die Figur der Maria aus dem Bilde «Christus am Kreuz», das sich unter dem Namen «le coup de lance» einer großen Berühmtheit erfreut. Das Franziskusbild[1] ist im Verhältnis zu den sonstigen farbenreichen Gemälden von Rubens geradezu asketisch im Ton und sein Schwerpunkt in die Darstellung der seelischen Bewegungen, die sich in den Herzen der begleitenden Brüder abspielen, gelegt. Die Figur des Franziskus selbst, der totkrank in nacktem Zustande zum Empfange des Sakraments herbeigeschleift wird und alle Glieder hängen läßt, verrät eine eminente Naturbeobachtung ihres Schöpfers. Die Wahl gerade dieses Bildes beweist die schon früh bemerkbare Vorliebe von Cornicelius, auf die Wiedergabe seelischer Aeußerungen besonderen Wert zu legen.

Die Figur der Maria, die er aus dem Kreuzigungsbilde herauskopiert hat, wählte er nicht nur wegen des erhabenen Ausdruckes ihres Schmerzes, sondern wohl noch mehr wegen ihrer edlen Auffassung, die sich in Haltung und Gewandung kundgibt. Koloristisch ist die in einfachen Farben gehaltene Gestalt nicht minder hervorragend.

In Antwerpen hatte er auch Gelegenheit, Anton van Dyck

[1] Die Kopie von Cornicelius konnte ich bis jetzt nur in der von seinem Schüler Louis Schleißner nach ihr angefertigten Kopie (im Besitze von Frau Kath. Schleißner in Hanau) nachweisen.

in einigen vorzüglichen Gemälden kennen und schätzen zu lernen. Besaß dieser in seinen Kompositionen auch nicht die Großzügigkeit eines Rubens, so entwickelte er doch in der Feinheit der Charakteristik, in der Eleganz und Anmut der Auffassung, in einer zarten Farbenempfindung Vorzüge, die sofort für ihn einnahmen. Seinem Zauber erlag auch Cornicelius, wie uns eine in Form einer Farbenskizze erhaltene Kopie der Beweinung Christi[1] zeigt.

Eine Stelle aus einem Briefe, den er von Antwerpen an seinen Freund Jean Pelissier in Hanau richtete, kennzeichnet treffend seine damalige Auffassung über die Aussichten eines Künstlers in Deutschland. Seine zeitweise pessimistischen Anschauungen wurden zumeist bald von seinem gesunden und lebensfreudigen Naturell glücklich überwunden. Er schreibt unter dem 12. Dezember 1848: «Wenn ich so mit rechtem Eifer und nicht ohne Erfolg gearbeitet habe, dann aber an die Verhältnisse in Deutschland denke, wo auch gar keine Aussichten sind, so möchte ich Pinsel und den ganzen Kram in eine Ecke werfen. — Ich sehe, daß ich hier geachtet bin, glaube, daß ich hinsichtlich meiner Kunst nicht stehen bleibe, hätte also keinen Grund unzufrieden zu sein, aber! nochmals was ist die Kunst in Deutschland. — —

Wenn ich hier so manche junge Künstler sehe, die von zu Hause bedeutend unterstützt werden, demnach mit der größten Ruhe und Gemütlichkeit studieren könnten, und was machen diese Kerls? nichts, gar nichts, es ist um die Schwerenot zu kriegen, wie das Geld schlecht verteilt ist. Nun, als zu gearbeitet und sich Mühe gegeben, mehr kann ich nicht tun und gehofft.»

Cornicelius blieb ein Jahr in Antwerpen. Der künstlerische Nutzen, den er aus diesem Aufenthalte zog, war ein mehrfacher. Er lernte, bei aller Anerkennung der Meister der verschiedensten Richtungen, selbständig sein und hat sich auch seine künstlerische Selbständigkeit, unbekümmert um den Tagesgeschmack oder eines materiellen Vorteils wegen, bis an sein Lebensende bewahrt. Sein Glaube an den modernen belgischen Kolorismus

[1] Galerienummer 403.

wurde stark erschüttert; weit mehr fühlte er sich zu den älteren Meistern hingezogen und suchte ihr reiches, leuchtendes Kolorit, sowie ihre auf einer strengen Naturbeobachtung beruhenden Darstellungen mächtiger Lebensäußerungen in sich aufzunehmen.

Als er im Herbste des Jahres 1849 mit neuen Kunstanschauungen und einem erweiterten Gesichtskreise wieder in seiner Vaterstadt eintraf, hatte sich manches während seiner Abwesenheit verändert. Die hochgehenden Wogen der Revolution hatten auch hier viele und oft die Einsichtsvollsten mit sich fortgerissen. Am 2. Juni 1849 rückte die gesamte Hanauer Turnerschaft, unter der sich so manche seiner Freunde und ehemaligen Mitschüler befanden, nach Baden ab. In den für sie unglücklichen Kämpfen am 14. Juni bei Hirschhorn und am 21. Juni bei Waghäusel erlagen sie der Taktik und Disziplin regulärer Truppen. Sie wurden zersprengt und kehrten zum Teil heimlich wieder in die Heimat zurück, während die am meisten Kompromittierten die Schweiz zu erreichen suchten oder als Gefangene in den Kasematten von Rastatt lange schmachten mußten. Daß Cornicelius, entsprechend seiner damaligen politischen Ideale und bei dem großen Ansehen, das er in Turnerkreisen genoß, sich von diesem Feldzuge nicht ausgeschlossen haben würde, ist sicher anzunehmen. Doch bewahrte ihn ein gütiges Geschick vor einem Schritte, der seiner Laufbahn als Künstler wahrscheinlich verhängnisvoll geworden wäre.

Trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse gestaltete sich seine pekuniäre Lage dadurch besser, daß er eine Anzahl Porträts seiner Mitbürger zu malen hatte. Diese zeichnen sich durchweg durch eine feine Auffassung des Charakters und der Haltung, durch korrekte Zeichnung und eine wohltuende Farbengebung aus, wenn auch bei vielen der im Laufe der Jahre aufgetretene leichtgelbliche Fleischton ursprünglich nicht vorhanden war. Die Bildnisse wurden zumeist in halber Lebensgröße und auch in noch kleinerem Maßstabe ausgeführt. Als ein hervorragendes Beispiel der Gestaltungskraft des jungen Künstlers verdient das in gutem Erhaltungszustande befindliche, fast lebensgroße Oelbild der Familie Kirn (Taf. I) aus dem Jahre 1850 eine nähere

Betrachtung — 1,00 h., 0,75 br. — (Besitzer: Herr Karl Kirn in Hanau.) In die von Lionardo bevorzugte Dreiecksform sind Vater, Mutter und Sohn hineinkomponiert, jedoch so, daß eine zwanglose Gruppenbildung bei aller Betonung der inneren Zusammengehörigkeit erzielt ist. Die Mutter in braunrotem Kleide und einer dunklen Mantille hat auf einem Lehnstuhle, über dessen Seitenlehne rechts ein türkischer Schal gelegt ist, Platz genommen und neigt sich mit ihrem leicht nach links gedrehten Körper zu dem in sanft geschwungener Körperhaltung dastehenden und sich an sie lehnenden Knaben hin. Sein schwarzer Sammtkittel steht weit offen und läßt die buntgestickten Hosenträger auf dem weißen Hemde wirksam hervortreten. Der Vater, der die Rücklehne mit der linken Hand umfaßt und mit seiner rechten den rechten Arm des Sohnes berührt, gibt beiden anderen Figuren einen vorzüglichen Hintergrund ab. Der Blick der äußerst sympathischen Frauengestalt verrät in sinniger Weise ein stilles Mutterglück, während der Knabe mit kindlicher Unbefangenheit sorglos in die Welt schaut. Der Vater trägt trotz seiner etwas harten Gesichtsformen Züge von großer Gutmütigkeit und ist als natürlicher Beschützer der Seinen trefflich charakterisiert. Die ausgeglichene Wirkung der Gruppe und ihr wohl abgewogener Stimmungsgehalt verleiht auch heute noch, nach 55 Jahren, dem Bilde einen unvergänglichen Reiz. Dabei ist technisch noch die außerordentliche Feinheit der Zeichnung und die zarte Delikatesse der Farbe hervorzuheben.

Von anderen Bildern, die in dieser Zeit vollendet wurden und nicht im Entwurfe stecken geblieben sind, ist sein der Fausttragödie entnommenes, erstes selbständiges Historienbild «Gretchen vor dem Gnadenbilde» zu erwähnen. Es ist in Lebensgröße ausgeführt und wurde im Frühjahr 1850 [1] in Hanau öffentlich ausgestellt. Ueber den Verbleib dieses Bildes fehlt jede Nachricht, so daß man es sich nur an der Hand einer dürftigen Farbenskizze, die noch vorhanden ist und sich im Besitze der Familie befindet, rekonstruieren kann. Gretchen ist, nach rechts gewandt, auf ihr linkes Knie

[1] Nach einer Mitteilung von Herrn Landgerichtsrat A. Weiß in Freiburg i. Br.

gesunken und streckt ihre gefalteten Hände, die auf einem kleinen Nischenvorsprunge ruhen, zum Andachtsbilde der Mater dolorosa empor. Auf diese ist ihr im reinen Profil dargestelltes Gesicht mit seinen starren Blicken gerichtet. Das aufgelöste blonde Haar fällt über den nach hinten gebeugten Nacken und die Schultern herab. Vor ihr liegen einige Blumen achtlos zerstreut. Hinter ihr taucht auf grauem Grunde eine in einen rotbraunen Mantel gehüllte Gestalt, die ganz schemenhaft ausgeführt und die Züge des Mephisto zu haben scheint, auf. Die Nische selbst ist rechts von einer schlanken Halbsäule begrenzt, während der linke Abschluß schwer erkennbar ist. Zwei Krüge, die mit Blumen gefüllt sind, nehmen den Raum neben dem Muttergottesbilde vollständig ein. — In dieser verhältnismäßig einfachen Gestalt Gretchens hat uns der Künstler den Seelenkampf eines verratenen Mädchenherzens in einer erschütternden Tragik vorgeführt. Angst, Scham und Verzweiflung sprechen aus ihren Blicken, und der krampfhaft nach oben gerichtete Kopf und die Sprache ihrer inbrünstig gefalteten Hände deuten zur Genüge an, daß sie ihre letzte Hoffnung auf die Zuflucht der Sünder, die allgütige Gottesmutter, gesetzt hat.

Die Figur Gretchens ist vom Künstler glücklich erfaßt und zeichnet sich durch einen schönen Linienfluß aus. Das Geknickte trotz der jugendlichen Gestalt und das letzte Aufraffen ihrer Willenskräfte angesichts des einzig ihr verbliebenen Trostes empfinden wir noch in der schlecht erhaltenen Farbenskizze. Koloristisch betrachtet, ist das Gemälde ein Abbild der Farbenfreudigkeit der damaligen Zeit. Ein bordeauxrotes Mieder mit gelblichen Puffärmeln, ein dunkelgrauer Rock, von dem das Blau ihres am Gürtel befestigten Täschchens lebhaft absticht, umhüllen den Körper Gretchens. Aus dem dunklen Hintergrunde treten die Gesichtszüge und ihr reiches Haar noch markanter hervor. Wohl nicht als einen reinen Zufall darf man es ansehen, daß um die gleiche Zeit der in Antwerpen verbliebene Hausmann ebenfalls ein Motiv aus Faust beendigt hatte und zwar die frühere Szene: «Gretchens Mutter überliefert das von Faust geschenkte Kästchen dem Beichtiger.»[1] Man schwärmte

[1] Kaulen, a. a. O., S. 371.

damals allgemein für Gretchen; die einige Jahre früher entstandenen sentimentalen Gretchenbilder von Ary Scheffer hatten in Deutschland Eingang gefunden und erfreuten sich des Beifalls der weitesten Kreise. Selbst die Musik bemächtigte sich des Stoffes, Gounod begann bald darauf mit der Komposition seiner Oper «Margarete».

Nachdem Cornicelius fast zwei Jahre in Hanau verweilt und sich ausreichende Mittel zu seinem Weiterstudium erworben hatte, zog es ihn mächtig nach Dresden, dessen herrliche Kunstschätze lange ein ersehntes Ziel seiner Wünsche bildeten. Im Juni 1851 trat er gemeinschaftlich mit seinem Freunde Weigand[1], einem fünfzehn Jahre älteren Maler, der sich lange Zeit in Südamerika aufgehalten hatte, die Reise dorthin an. In Weimar hielt er sich einige Tage zum Besuche seiner Verwandten[2] auf. In Dresden angekommen, warf er sich mit großem Eifer auf das Studium der Meisterwerke der dortigen Galerie. Vor allem waren es die venetianischen Meister, Palma Vecchio, Tizian und Veronese, deren farbenglühende Bilder ihn fast suggestiv beeinflußten. In einem noch erhaltenen Briefe, der an Jean Pelissier gerichtet ist, beschreibt er seinen Dresdener Aufenthalt und streift in etwas sarkastischem Tone die dortigen Verhältnisse. Die Stelle, die auch ganz besonders den Schreiber charakterisiert, lautet: «Ohne die Galerie möchte ich nicht auf längere Zeit hier aushalten. An ein Künstlerleben ist gar nicht

---

[1] Ueber Weigand schreibt Nagler in seinem Künstlerlexikon Bd. XXI, S. 370: «Weygandt, Karl Frdch. Maler wurde 1810 zu Schlüchtern in Hessen geboren und machte seine ersten Studien in Cassel. Im Jahre 1834 ging er zur weiteren Ausbildung nach München, wo er die Akademie besuchte und bis 1839 verblieb. Später wandte er sich nach Berlin.» Sein Verhältnis zu Cornicelius schildert Gollner in launiger Weise in einem an mich gerichteten Briefe vom 6. April 1903. «Zunächst imponierte mir Herr Weigand durch sein gemessenes, aristokratisches Wesen mehr — den Weimaranern war es ebenso ergangen —, aber bald wurde mir klar, wie mächtig der Meister [so pflegte Gollner stets Cornicelius zu nennen] ihm über war. Weigand erkannte das auch unverhohlen an, und der Meister half ihm oft mit gewaltiger Hand aus der Patsche, wenn er sich nicht mehr herausfinden konnte.»

[2] Nach einer brieflichen Mitteilung von Herrn Dr. med. A. Hoffmann in Weimar existiert der Name «Cornicelius» dort schon lange nicht mehr. Wahrscheinlich ist der am 16. Oktober 1867 verstorbene Riemermeister Daniel Gottfried Elias Cornicelius, ein Bruder des Vaters von Georg C., der letzte dieses Namens gewesen.

zu denken, die ganze Künstlerbrut quält der Brotneid im höchsten Grad. Sehr angenehm ist es, daß Weigand und ich zusammen hier sind, sonst würde der eine wie der andere vor Langeweile umgekommen sein. Wir machen des Abends manchmal einen Ausflug in die Berge, welche der Stadt sehr nahe liegen, finden jedoch beide die Gegend nicht so reizend, wie sie uns beschrieben. Was einen besonders unangenehm berührt, ist die Armut in den Bergen. Der schönste Vergnügungsort, und wie man nicht so leicht einen wiederfindet, ist die Terrasse an der Elbe. Da kann man für einen Silbergroschen einen halben Tag Konzert anhören; überhaupt Musik hört man, wohin man die Ohren hinhält.

Die schönste Zierde und der größte Schatz Dresdens ist die Bildergalerie, da stecke ich immer von morgens 9—5 nachmittags und könnte die ganze schlechte Welt vergessen, wenn nicht selbst da die Erbärmlichkeit derselben sich offenbarte, indem mehrere Bilder bei der Revolution von Flintenschüssen ganz durchlöchert worden sind.»

Auffallend ist es, daß Cornicelius die Schönheit der Umgebung Dresdens so ganz und gar verkennt, obgleich er sich uns später in einigen Bildern als ein vorzüglicher Schilderer der intimen Landschaft[1] präsentiert. Der Grund dieser bemerkenswerten Erscheinung ist wohl der, daß damals sein Sinn von den Werken der großen Menschendarsteller ganz und gar ergriffen war und dann auch, daß sich seine Ausflüge nur in die allernächste Umgebung von Dresden erstreckten. Er ist, wie ich bestimmt weiß, niemals in die nahe gelegene sächsische Schweiz gekommen, deren eigentümlicher Formenreiz seinem Künstlerauge sicherlich nicht ganz gleichgültig geblieben wäre.

Sein Aufenthalt in Dresden dauerte gerade vier Monate, da er Mitte Oktober 1851 wieder in der Heimat eintraf. Im Jahre 1852 begab er sich in der zweiten Hälfte des August wiederum dorthin und blieb bis zum Oktober desselben Jahres. Seine Arbeitsweise in der Dresdener Galerie fiel bald auf, denn es lag ein frischerer Zug, als man ihn bisher zu sehen gewohnt

---

[1] Dr. K. Siebert. «Georg Cornicelius als Landschaftsmaler». Hessenland 1904. Nr. 1 u. Nr. 2.

war, in dieser Art des Schaffens. Er suchte, was uns heute selbstverständlich klingt, zunächst ein Kunstwerk als ganzes zu erfassen und dann erst in die feineren Details einzudringen, während man hier nach alter Gewohnheit zumeist sich bemühte, Stückchen um Stückchen mühsam nacheinander fertig zu stellen. Daß seine Art zu kopieren selbst bei den Akademieprofessoren eine gewisse Be- und Verwunderung erregte, erwähnt Hermann Gollner[1] noch besonders. Ein Versuch, ihn für Dresden dauernd zu gewinnen, scheiterte an der großen Heimatliebe von Cornicelius. Noch eine Anzahl von Werken zeugt von seinem damaligen Fleiße. Diese in einer chronologischen Reihenfolge anzuführen, ist leider nicht möglich. Wie schon bemerkt, finden wir ihn ganz im Banne der Venetianer, in deren Farbenwundern er vollständig aufging. Der venetianische Kolorismus hatte den spezifisch malerischen Höhepunkt dadurch erreicht, daß er sich von den Fesseln der Linie und Kontur loslöste und die Lokalfarben in die feinsten Nuancierungen zerlegte. Mittelst Ton und leuchtenden, tiefen Farben wurde eine geheimnisvolle Stimmung hervorgerufen, wie sie die übrige Kunst Italiens noch nicht kannte. Mit ziemlicher Bestimmtheit läßt sich behaupten, daß Cornicelius bei seinem ersten Dresdener Aufenthalte die kleine, aber vorzüglich durchgeführte Kopie der Ehebrecherin aus der «Ehebrecherin vor Christus» von Tintoretto[2] anfertigte (im Besitze der Familie). In diesem Jugendwerke Tintorettos zeigt sich noch seine Vorliebe für venetianische Farbenpracht. Die in edler Haltung dargestellte Figur der Ehebrecherin regte nach einer Mitteilung Gollners Cornicelius zu seiner Samariterin in «Jesus und die Samariterin», für die er in Dresden weitere Vorstudien machte und die er

[1] H. Gollner, geboren den 25. Juli 1830 zu Kranichfeld in Thüringen, war ursprünglich Porzellanmaler und später Schüler der Dresdener Akademie. Dort lernte ihn Cornicelius, ein entfernter Verwandter, kennen und veranlaßte ihn 1853 nach Hanau überzusiedeln, wo er lange sein Schüler war. Gollner wandte sich später der Emailmalerei zu und leistete in diesem Kunstzweige Hervorragendes. Vergl. «Almanach der Maler und Bildhauer Deutschlands und Oesterreich-Ungarns.» Erster Jahrgang. Stuttgart 1890. Seite 86.

[2] Während der offizielle Katalog der Dresdener Galerie sie als Werkstattbild des Jakopo Tintoretto bezeichnet, weist sie H. Thode dem Meister selbst zu. Knackfuß, Künstler-Monographien, XLIX. 1901. Seite 20.

sofort nach seiner Rückkehr nach Hanau in Angriff nahm, an. Palma Vecchios außerordentliches Schönheitsgefühl und leuchtendes Kolorit verkörperte das damalige venetianische Frauenideal ganz hervorragend und verfehlte in der herrlichen Gruppe der sog. «drei Schwestern» auch bei Cornicelius seine Wirkung nicht. Er kopierte die rechts stehende, üppige Schönheit in rotem Kleide, mit blonden Haaren, dunklen Augen und dem gelblichen, warmen Fleischton. Leider fiel diese herrliche Kopie in einer späteren Zeit, als seine Ansichten über den Goldton andere geworden, dieser Geschmacksänderung zum Opfer.

Von Tizian, der die größten Aufgaben der Malerei in höchster Vollendung wiederzugeben wußte und zugleich auch den Höhepunkt der Kunst von Venedig bedeutet, ist nur eine kleine Aquarellkopie seiner Maria mit dem Kinde und vier Heiligen (Besitzer: Herr Friedrich Pelissier in London) nachzuweisen. Dies Bild entstammt zwar der frühsten Schaffensperiode Tizians, trägt aber schon den Stempel seiner Meisterschaft. Die Kunst Paul Veroneses, der erst mit 27 Jahren die Lagunenstadt betrat, ist mit den dortigen Anschauungen derartig verwachsen, daß man ihn mit Recht als einen echt venetianischen Künstler bezeichnen darf. Von seinen in der Dresdener Galerie hängenden Bildern kopierte Cornicelius in kleinem Maßstabe, jedoch mit der größten Feinheit in der Auffassung und der Farbe, die heiligen drei Könige — 0,30 h., 0,64 br. — In gemessener Feierlichkeit nahen sich diese dem göttlichen Kinde und bringen ihm tief demütig ihre Huldigung. Die Pracht ihrer Gewänder und die Buntheit ihres reich geschmückten Gefolges gaben dem Künstler vielfach Gelegenheit, die herrlichsten Farbenakkorde anzuschlagen. Ein nicht minder prächtiges Farbenstimmungsbild von Veronese, das Cornicelius kopierte, ist die Madonna mit der Familie Cuccina — 0,30 h., 0,64 br. — Die zahlreichen Mitglieder der Familie beweisen der Madonna und dem Kinde, knieend, ihre Devotion, während ihnen die drei Kardinaltugenden in Gestalt vornehmer, in ihre symbolischen Farben gekleideter Frauen, ermutigend zureden.

Beide noch in ziemlich farbenfrischem Zustande befindlichen Kopien sind im Besitze der Familie.

Von weiteren Arbeiten, die Cornicelius erledigen sollte, ist ein Auftrag zu erwähnen, den er von einem Südamerikaner erhielt. Es war die Anfertigung einer Kopie der Ehebrecherin vor Christus von Bartolomeo Biscaino, einem genuesischen Maler der Barockzeit. Da ihm jedoch das Original wegen seiner wenig harmonischen Farben und seiner oberflächlichen Charakteristik nicht zusagte, verzichtete er lieber auf den ihm sicheren Gewinn, als daß er seine hohen Begriffe von der Kunst preisgab. Dieser unausgeführt gebliebene Auftrag scheint den Künstler zu einer Wiedergabe dieses Themas nach seiner Auffassung gereizt zu haben. Die kleine, getuschte und dann mit Rötelstrichen belebte Skizze — 0,14 h., 0,18 br. — befindet sich in meinem Besitze. Christus steht als Halbfigur in Vorderansicht und richtet seine Blicke links auf die neben ihm stehenden Schriftgelehrten, von denen der vorderste betroffen zur Erde sieht. Rechts wird die Ehebrecherin, die ihre rechte Hand auf die Brust legt, von zwei Kriegsknechten herbeigeführt. Trotz der Flüchtigkeit der Ausführung ist mit den geringsten Darstellungsmitteln eine vorzügliche Charakteristik einzelner Personen erzielt, so daß man bedauern muß, daß die Komposition nicht weiter ausgeführt wurde.

In seinen ersten Dresdener Aufenthalt fallen auch die Vorstudien zu seinem Bilde: «Luther die Thesen anschlagend». Hatte er schon in Weimar Gelegenheit, an den dortigen Lutherbildern von Lukas Cranach, des berufensten aller Lutherporträtisten, die charakteristischen Züge des Reformators sich einzuprägen, so konnte er noch leichter in der Dresdener Galerie dessen Kopf im Bilde fixieren nach dem dortigen Lutherbildnisse, dessen Provenienz nach neuern Untersuchungen freilich nur Cranachs Werkstatt zugewiesen wird. Von der Kopie, die er nach dem Lutherbildnisse angefertigt hat, ist nichts mehr nachzuweisen.

Nach Hanau zurückgekehrt, begann er alsbald mit der Ausführung des Oelbildes «Jesus und die Samariterin am Jakobsbrunnen». Eine englische Kunstfreundin, die er in der Dresdener Galerie kennen gelernt hatte, veranlaßte ihn, es nach London zur Gemälde-Ausstellung, die am 1. Mai 1852 eröffnet wurde, zu senden. Das Gemälde fand großen Beifall und

wurde für 2500 Gulden vom königlichen Kunstverein angekauft.[1] Ob es von da aus in Privatbesitz übergegangen ist oder einer öffentlichen Sammlung einverleibt wurde, vermochte ich nicht festzustellen. Nur eine kleine, getuschte Skizze gibt über die Komposition des Gemäldes, eines Kniestückes, uns einigermaßen Aufschluß. Am Brunnenrande sitzt mit nach vorn gewandtem Oberkörper Jesus; sein rechter Arm ist leicht ausgestreckt, während sein linker auf der Brust liegt. Links steht in Profilansicht die Samariterin, deren linker Arm sich auf einen auf dem Brunnenrande stehenden Krug lehnt, während der rechte lässig herabhängt. Zwischen den Figuren erhebt sich an dem hintern Brunnenrande ein pfeilerartiger Aufbau, neben dem sich rechts Strauchwerk ausbreitet. Rechts von Jesus eröffnet sich im Hintergrunde eine weite Fernsicht, in welcher sich die nach Sichar führende Straße hinschlängelt.

Eine wohltuende Linienführung und eine ausgeglichene Ruhe spricht selbst schon aus der kleinen Skizze. Gütig und milde redet Jesus zu dem samaritanischen Weibe, das unschlüssig dasteht und über die Worte des Herrn nachdenkt, die sie zwar gehört, aber noch nicht in ihrem Herzen ganz erfaßt hat. In dem Kolorite des Bildes und ganz besonders in der Auffassung der Samariterin sollen die Einflüsse der großen venetianischen Meister der Dresdener Galerie unverkennbar sein.

In dem Farbenreichtum der von ihm so bewunderten Maler war keineswegs sein ganzes künstlerisches Empfinden aufgegangen, sondern sein für ein charakteristisches Erfassen geübtes Auge führte ihn immer wieder zur Natur zurück und hier war es vor allem der Mensch, dessen äußere Form er in den verschiedenen Bewegungsstadien mit einer fast wissenschaftlichen Genauigkeit studierte. Das Zusammenwirken mehrerer Muskelgruppen zu komplizierten Bewegungsmotiven kann in verhältnismäßig einfacher Weise durch die Zeichnung in einer überraschenden Naturtreue wiedergegeben werden, und so lernen wir auch Cornicelius in einer Reihe von Aktzeichnungen als einen hervorragenden Meister des Stiftes kennen. Vom Jahre

[1] Nach einer Notiz, die sich in den Tagebüchern des Geschichtsvereins zu Hanau befindet und mir von Herrn Stadtbaurat Thyriot mitgeteilt wurde.

1852 an entstand eine Anzahl gut durchgeführter Akte[1], die scharf in der Zeichnung und präzis in der Modellierung sind und trotzdem die natürliche Weichheit nicht vermissen lassen. Aus der Zahl gleichwertiger Zeichnungen möchte ich nur einige hervorheben. Ein mit der Jahreszahl 1852 datierter männlicher Akt (Taf. II) — 0,67 h., 0,44 br. — auf grauem Tonpapier in Kreide, gibt einen etwas rückwärts gelehnten, kraftvollen Körper wieder, der nach links gewandt, sich mit seiner unteren Hälfte fast im Profil zeigt, während die obere eine leichte Drehung nach innen macht. Mit dem linken, leicht gebeugten Beine steht er auf dem Boden, während das vorgesetzte rechte auf einem höheren, festen Punkte Fuß zu fassen im Begriffe ist. Der rechte, nach unten gestreckte Arm stützt sich auf einen langen Stab, an dessen oberer Hälfte der etwas gebeugte linke Arm sich festhält.

Die Aufgabe des Künstlers war, die kombinierte und nur einen kurzen Moment andauernde Muskelaktion eines sich mit Hilfe eines Stabes in die Höhe schwingenden menschlichen Körpers unmittelbar vor dem Absprunge darzustellen. Die Arbeitsleistung der Streckmuskeln des rechten Armes und seine Verkürzung sind vorzüglich wiedergegeben, nicht minder die Muskelgruppe, welche dazu bestimmt ist, den Schulterblattgürtel zu fixieren. Das linke Standbein streckt sich mit Macht aus seiner leicht gebeugten Haltung und hilft die zur Bewegung des Körpers erforderliche Schwungkraft vorbereiten.

Ein aus demselben Jahre stammender männlicher Akt ist ebenfalls in Kreide auf grauem Tonpapier ausgeführt. — 0,41 h., 0,60 br. — Der nach rechts gewandte Körper ist, auf dem Boden sitzend, in Seitenansicht dargestellt und stützt sich auf den rechten Ellbogen. Der linke Arm ist etwas über die Horizontale erhoben und deutet mit dem Finger. Das linke Bein liegt ausgestreckt, während das rechte sich in Beugestellung befindet. Das Zusammenwirken bestimmter Muskelgruppen ist scharf beobachtet, und die Gegensätze zwischen tätigen und ruhenden Muskeln sind vorzüglich zur Darstellung gebracht.

Mit der Jahreszahl 1853 ist ein männlicher Akt (Taf. II) datiert, der auf gelblichem Tonpapier in Blei mit aufgesetzten Kreide-

[1] Im Besitze der Familie.

lichtern ausgeführt wurde — 0,51 h., 0,28 br. —. Es ist die Rückseite eines muskelkräftigen Mannes, dessen Körpergewicht hauptsächlich auf seinem zurückgestellten rechten Bein ruht, während das linke, etwas seitlich vorgestreckte leicht den Boden berührt. Der langgestreckte und nach vorn erhobene linke Arm umfaßt mit seiner Hand ein gekrümmtes Holz, während der rechte, fast in der Horizontalen gebeugte Arm mit seiner vor dem Gesichte befindlichen Hand einen Pfeil hält.

Der Akt soll uns die verschiedenartigen Muskelkräfte, die in ihrer Gesamtleistung die Arbeit eines Bogenschützen ausmachen, veranschaulichen. Zunächst ist es der erhobene linke Arm, der mit seinen starren Streckmuskeln den Bogen unbeweglich zu halten die Aufgabe hat. Die Beugemuskeln des rechten Armes, der den Pfeil absendet, sind stark zusammengezogen und lassen die Tätigkeit der mithelfenden Schulterblattmuskeln derselben Seite klar hervortreten. Hiervon sind die Schulterblattmuskeln der linken Seite, denen andere Funktionen auferlegt sind, deutlich differenziert. Ebenso charakteristisch sind die Streckmuskeln des Rückens, die dem Körper das erforderliche Gegengewicht zu verleihen bestimmt sind, wiedergegeben. Ganz hervorragend ist die Technik dieses Aktes. Mit wie wenig Mitteln und mit welcher Leichtigkeit sind die immerhin komplizierten Bewegungen angedeutet!

Doch begnügte sich Cornicelius nicht damit, die äußeren Formen und die physiologischen Funktionen der Muskeln am lebenden Menschen zu studieren, sondern er wandte sich mit einem Forscherdrange, der eines Lionardo würdig war, auch dem toten Menschen zu. Unter der Anleitung der ihm befreundeten Assistenzärzte des Hanauer Landkrankenhauses, Dr. Bode und Dr. Lambert, fertigte er eine Reihe von Muskel- und Gelenkpräparaten, soweit sie für einen Künstler von Interesse waren, an. Seine Präparate malte er zumeist unmittelbar nach der Vollendung, und es existieren noch von ihm eine Anzahl anatomischer Oelstudien[1], die sich durch eine frappante, aber nicht jedermann zusagende Naturwahrheit auszeichnen. Mit einer leichten Selbstironie schrieb er in jener Zeit an einen

[1] Im Besitze der Familie.

Bekannten, daß er gegenwärtig mehr das Messer als den Pinsel in der Hand habe.

Als eine weitere Frucht seiner Tätigkeit im Landkrankenhause sind noch seine physiognomischen und psychologischen Studien, die er an der damals noch bestehenden Irrenabteilung machte, hervorzuheben. Der Dirigent der Anstalt, Medizinalrat Dr. von Möller, interessierte sich für den jungen Künstler und förderte seinen Wissensdrang in jeder Weise, indem er ihm geeignete Objekte zur Verfügung stellte. Wahrscheinlich sind seine Studien[1] Geisteskranker indirekt von W. von Kaulbach, dessen einst berühmtes «Narrenhaus» zwei Jahrzehnte früher erschienen war, beeinflußt worden. Die Abhängigkeit ist freilich nur eine ganz äußerliche, denn während Kaulbach mehr Karrikaturen und auf den Effekt berechnete Szenen aus einem Irrenhaus darstellt, zeichnet Cornicelius mit dem Ernste, der überhaupt seiner Kunst eigen ist, scharf beobachtete Bilder aus dem krankhaften Seelenleben seiner Mitmenschen. Zumeist sind es Bleistiftzeichnungen, die oft mit wenigen Strichen entweder einen schwachsinnigen Idioten mit dem Ueberwiegen des Gesichtsschädels über dem Hirnschädel und einem breiten, nichtssagenden Lächeln oder eine Wahnsinnige mit einem lebhaften und beweglichen Mienenspiel und einem glänzenden, unstäten Auge oder einen Verblödeten mit leerem und stumpfem Gesichtsausdrucke charakteristisch wiedergeben.

Die selten von einem Maler mit solcher Gründlichkeit betriebenen anatomischen Studien bewahrten oft später Cornicelius vor einer Vernachlässigung der Form und einem Verzeichnen. Ebenso kamen ihm auch manchmal seine psychiatrischen Beobachtungen bei der Darstellung von gesteigerten Leidenschaften oder von Seelenzuständen, die sich der Grenze des Anormalen nähern, zu statten.

Noch im Jahre 1852 vollendete er sein großes Geschichtsbild «Luther die Thesen anschlagend». — 1,695 h., 1,564 br. — (Im Besitze der Kunsthalle zu Hamburg.) Luther in der schwarzen Ordenstracht der Augustiner ist im Begriffe, die zweistufige Treppe des Kirchenportals herabzugehen. Nach

[1] Im Besitze der Familie.

links gewandt, steht er mit seinem rechten Fuße auf der untersten Treppenstufe, während der linke die obere zu verlassen sich anschickt. Die Blicke seines erhobenen Hauptes sind geradeaus gerichtet. In der rechten Hand hält er eine kleine Rolle und hebt die ihn beim Absteigen hindernde, lange Gewandung etwas in die Höhe. Rechts von ihm sind an der Türe die Thesen, die einen ziemlichen Raum einnehmen, angeschlagen. Eifrig befaßt sich eine Männergestalt, die uns ihre linke Seite zukehrt, mit dem Lesen des Anschlages. Sie ist mit einem Schwert umgürtet und mit einem Harnisch sowie mit Arm- und Beinschienen ausgerüstet. Auf dem Kopfe trägt sie ein Federbarett. Links von Luther richten zwei Straßenjungen ihre neugierigen Blicke nach dem Geschriebenen. Auf einer links seitlich heraufführenden Treppe stehen vier Männer, die zumteil in ihrem Gange innehaltend, ihre Blicke auf Luther richten und ihm den Weg frei lassen. Den Mittelpunkt dieser Gruppe bildet eine kräftige Gestalt mit langem Vollbart und finsterem Blicke. Sein kurzes Samtwams wird durch einen Ledergürtel, an dessen linker Seite ein Schwert und rechts ein Federköcher hängen, zusammengehalten. Eine eng anliegende Hose, die von der Mitte des Oberschenkels an aufgebauscht ist, vollendet seine Bekleidung. In der rechten Hand hält er mit etwas rückwärts gestrecktem Arme ein Federbarett, während seinen Kopf eine glatt anliegende, nach hinten ausgeschweifte Haube bedeckt. Die linke Hand ist lässig in das Wams oberhalb des Gürtels gesteckt. Auf seine rechte Schulter lehnt sich, mit dem rechten Arm umfassend, eine jüngere Gestalt mit langem, gewelltem Haare und einem Spitzbärtchen und blickt mit neugierig vorgestrecktem Kopfe auf Luther. Seine Linke stützt sich an eine das Portal zierende Säule. Ein kleines spanisches Mäntelchen ist über sein Wams geworfen. Rechts und links von beiden tauchen die Köpfe einer älteren und einer jüngeren männlichen Person auf, die ebenfalls mit neugierigen und zumteil erstaunten Augen auf Luther schauen. Links im Vordergrunde erkennt man im Schatten die griesgrämige Gestalt einer Bulldogge. Im Hintergrunde erblickt man den staffelförmigen Giebel eines hohen Hauses, hinter dem die Fassade einer zweitürmigen Kirche sich erhebt. Der Himmel ist bewölkt.

Das Bild behandelt den weltbewegenden Moment des 31. Oktober 1517, an dem Luther entschlossen war, für die Sache der Wahrheit mit seinem Leben einzutreten. Ist es nun auch dem Künstler gelungen, die Wichtigkeit des Augenblicks in eine unserem modernen Empfinden entsprechende Form zu kleiden? Wir können diese Frage nur bedingt bejahen. Vor allem ist es die Person Luthers, die in einer uns überzeugenden Weise wiedergegeben ist. Die kampfesmutigen Blicke des jugendlichen Feuerkopfes zeigen deutlich, daß er sich der Tragweite seines kühnen Schrittes wohl bewußt und, im Vertrauen auf seine gerechte Sache, auch gewillt ist, den Streit mit aller Energie durchzufechten. Doch sehen wir uns die übrigen Personen, die vorwiegend aus Studenten bestehen, etwas näher an, so finden wir, daß sie ihrer Aufgabe, den Geist der gährenden Zeit und ihrer zugespitzten Gegensätze zu repräsentieren, nur wenig entsprechen. Luther hat als akademischer Lehrer durch den Freimut seiner Vorträge und seine hinreißende Beredsamkeit die Herzen seiner Hörer längst gewonnen. Doch hatte er sich auch unter einem kleineren Teile der Studentenschaft besonders dadurch Feinde zugezogen, daß er die Behörde veranlaßte, gegen das in manchen Kreisen vorherrschende wüste Treiben mit aller Macht einzuschreiten. Andere blieben auch den alten Dogmen der Kirche treu und waren somit ohnedies seine Gegner. Diese hochgespannten Gegensätze bildlich zum Ausdruck zu bringen, ist dem Künstler nur in geringem Maße gelungen. Der langbärtige alte Student bekundet in seinen Blicken einigen, wenn auch etwas verhaltenen Oppositionsgeist, während er anderseits durch sein in der Hand gehaltenes Barett einen gewissen Respekt dem kühnen Mönche nicht versagt. Die Haltung und die Blicke der übrigen verraten zumeist eine über Neugierde nur wenig hinausgehende Teilnahme. Der Künstler zeigt sich in diesem ersten größeren Versuche im Historienbilde noch als ein Kind seiner Zeit und noch nicht frei von den Lehren, die er durch die belgische Malerschule erhalten hatte. Das Bemühen, die historische Treue der Kostüme zu wahren und Schönheit der Linie in Form und Bewegung zu erstreben, ist Cornicelius wohl gelungen, aber auf Kosten der psychologischen Vertiefung, die nur in der Gestalt Luthers erreicht ist.

Das Bild wurde von Fräulein Sillem in Hamburg, der früher erwähnten Tante von Gustav Spangenberg, erworben und kam durch Vermächtnis in die Hamburger Kunsthalle. Seit mehreren Jahren ist es nicht mehr ausgestellt, worüber mir Professor A. Lichtwark brieflich mitteilt: «Das Lutherbild ist nach allen Himmelsrichtungen zerrissen und wird im Magazin aufbewahrt. Restauriert wurde es bisher noch nicht». Wünschen wir, daß diesem Jugendwerke, das trotz mancher Mängel auch schon große Vorzüge aufweist, bald eine sachgemäße Restaurierung zuteil wird. Als Holzschnitt (24,7 × 16,8 cm) erschien es im illustrierten Familienblatte «Daheim».[1] Unter dem Titel «Der Geburtstag der Reformation» wurde sein Inhalt von B. L. zu einer kulturhistorischen Novelle[2] ausgesponnen.

Die Wintermonate von 1852 auf 1853 verbrachte Cornicelius in Paris, wo die Maltechnik in höchster Vollkommenheit gelehrt wurde und eine Reihe junger deutscher Künstler besonders in den Ateliers von Paul Delaroche und Thomas Couture, die letzten Stufen ihrer Ausbildung zu erklimmen suchten. Von seinen Hanauer Freunden waren die Brüder Spangenberg, die bei Couture arbeiteten, und Hausmann, der das Atelier von Delaroche vorgezogen hatte, schon früher eingetroffen. In der damaligen Kolonie der deutschen Maler, zu der auch noch Viktor Müller, A. Feuerbach, R. Henneberg, W. Lindenschmit und andere gehörten, herrschte ein guter kameradschaftlicher Verkehr, der besonders durch Gustav Spangenberg und Hausmann aufrecht erhalten wurde. In eines der namhaften Ateliers einzutreten, sagte dem Selbständigkeitsgefühl von Cornicelius nicht zu, er konnte ja die Malweise der gefeiertsten französischen Künstler an den Arbeiten seiner Freunde verfolgen und auch an den in den Salons ausgestellten Werken studieren. Hauptsächlich aber boten ihm die Schätze des Louvres eine unerschöpfliche Quelle von Anregung und Belehrung. Die im duftigen Stile gemalten, wundervollen Schöpfungen eines Murillo fesselten ihn ebenso wie die in Form, Bewegung und Ausdruck scharf beobachteten Gemälde der holländischen Schule, die hier

[1] Daheim. X. Jahrgang. 1874. Seite 613.
[2] Daheim. Desgl. Seite 617–623.

ganz hervorragend vertreten ist. Kopien scheint er nicht angefertigt zu haben, selbst Skizzen sind nicht mehr nachzuweisen. Seine Haupttätigkeit im Louvre bestand mehr in einem inneren Erfassen der charakteristischen Vorzüge des ihn gerade interessierenden Kunstwerkes. Daß bei seinem tiefen Eingehen sich sein Tagespensum nur auf einige wenige Bilder erstreckte, ist leicht begreiflich.

Von selbständigen Arbeiten, die während seines Pariser Aufenthaltes entstanden sind, müssen zwei Studienköpfe von Zigeunern besonders hervorgehoben werden. Die am Montmartre oft kampierenden Zigeunerbanden waren für die Künstlerschaft ein Hauptanziehungspunkt, zumal sie dem Gelderwerb durch Modellstehen durchaus nicht abgeneigt waren. Die Romantik, die dieses ruhelose Wandervolk umschwebt, hatte schon oft bei Dichtern und Malern die schönsten Blüten ihrer Kunst hervorgebracht und auch in jenen Tagen noch nichts von ihrem Zauber eingebüßt, weshalb wir uns nicht wundern dürfen, daß Cornicelius, der in seinen Werken so manchmal poetische Saiten anzuschlagen wußte, auch ihr erlag, so daß wir ihm von jetzt an öfters in Bildern, deren Motive dieser Sphäre entstammen, begegnen werden.

Eine Farbenstudie, die man fast vollendet nennen darf, ist das lebensgroße Brustbild einer Zigeunerin — 0,56 h., 0,41 br. — (Im Besitze der Familie.) Der nach rechts gewandte Kopf ist in Dreiviertelprofil dargestellt. Die schwarzen offenen Haare umrahmen das hübsche Gesicht mit seinem leichtgelblichen Teint und seinen dunklen, fragenden Augen. Von dem Nacken und der Schulter ist das Hemd herabgesunken und wird von einem roten Tuche oberhalb des Ellbogens zusammengehalten. Die Modellierung der bloßen Schulter und die Uebergänge nach dem Nacken und Hals sind vorzüglich wiedergegeben. Das Licht fällt auf die rechte Schulter, die rechte Wangen- und Nasenseite, während die linke Gesichtshälfte beschattet ist und Stirn und Augen in ein mystisches Halbdunkel getaucht sind. Die Studie ist mit breiten, sicheren Strichen gemalt und von einer ausgeglichenen Farbenstimmung.

Nicht minder trefflich wird diese Rasse durch die Studie eines männlichen Vertreters veranschaulicht. Der Zigeuner

— 0,50 h., 0,34 br. — ist ebenfalls als Brustbild und zwar in Vorderansicht mit leicht nach rechts gewandtem Blicke dargestellt. Blauschwarzes, dichtes Haar bedeckt seinen Kopf. Die braungelbliche, etwas verwetterte Hautfarbe der halboffenen Brust und des Gesichtes des schwarzbärtigen Mannes steht in einem merkwürdigen Kontraste zu dem ernsten, melancholischen Blicke, der uns öfters bei diesem rätselhaften Volke begegnet.

Als eine weitere Frucht seines Pariser Aufenthaltes ist eine Beeinflussung durch die damals gefeierte französische Historienmalerei, als deren glänzendster Vertreter Delaroche von seinen Zeitgenossen bewundert wurde, zu konstatieren. Schon aus dem Ideenkreise, in dem sich seine nächsten Bilder bewegen, ist eine Anlehnung an Delaroche unverkennbar. Waren es bei diesem vorzugsweise grausige Stoffe aus der Geschichte der englischen Revolution, für welche die lebendig geschriebenen Werke Guizots eine unerschöpfliche Fundgrube abgaben, so hat auch Cornicelius in seinem Cromwell an der Leiche Karls I. (Taf. III) das gleiche, von Delaroche schon 22 Jahre früher gemalte Thema gewählt, jedoch in ganz anderer Art der Auffassung und der Ausdrucksmittel.

Die Beurteilung des Werkes von Delaroche bewegt sich in recht extremen Grenzen. Im allgemeinen günstig wird es von dem feinsinnigen Julius Meyer[1] beurteilt, wenn er schreibt: «Dagegen ist Cromwell ganz im Charakter der großen Geschichtsbilder gehalten . . . . . Cromwell hat eben in seinem Gemach zu White-Hall den Sarg geöffnet, worin die Reste seines enthaupteten Feindes liegen, an dessen Hals der blutige Streifen sichtbar ist. Noch hält er den Deckel in der Hand und betrachtet mit dem Ausdrucke tiefen Sinnens und doch wieder herber Entschlossenheit das Opfer des Sieges. Diesmal ist dem gedankenschweren Gegensatze die malerische Anordnung hintangesetzt. Zwei sich kreuzende Linien bildet die stehende Figur mit dem auf den Sessel gestellten Sarge, und durch keinerlei Reizmittel wird das Auge von dem geheimnisvollen Beisammensein des Lebendigen mit dem Toten abgezogen.» Wie ganz anders lautet, 26 Jahre

[1] J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig 1867. Seite 482.

später, das Urteil R. Muthers[1]: «Es ist kaum möglich, eine der größten Figuren der Weltgeschichte kleinlicher aufzufassen und bis heute nicht festgestellt, ob die Idee des Bildes ernst oder humoristisch gemeint war. Der große Staatsmann, in dem sich die politische und kirchliche Revolution verkörpert, wird am Begräbnistage sehr beschäftigt gewesen sein und besseres zu tun gehabt haben, als verstohlen den Sarg zu öffnen und mit einer Mischung kindlicher Neugierde und sentimentalen Mitleids den Leichnam des von ihm bekämpften und besiegten Fürsten zu betrachten.» Mit einer solchen Kritik hat Muther, wie öfters, weit über das Ziel hinausgeschossen und dem Künstler entschieden Unrecht zugefügt. Weniger darin, daß das psychologische Moment hätte besser betont werden müssen, sondern daß er ihm überhaupt die Berechtigung der Darstellung und die Glaubwürdigkeit abspricht. Betrachten wir uns die literarische Quelle, aus der Delaroche seinen Stoff geschöpft hat, so finden wir in der Geschichte Karls I. von Guizot[2] den Vorgang vollauf bestätigt, wenn auch die Worte, die Cromwell beim Anblicke der Leiche geäußert haben soll, nach neueren Forschungen in das Gebiet der Anekdote verwiesen werden. Der Vorgang ist mit der Denkweise Cromwells sehr gut vereinbar und tut seiner historischen Größe durchaus keinen Abbruch. Sein Charakter bestand eben aus einem Gemische von Energie, Rücksichtslosigkeit und Frömmigkeit, und er ist von dem Glauben an seine göttliche Mission inspiriert.

Gehen wir auf die Art und Weise, in der Cornicelius in einer ziemlich ausgeführten Farbenstudie (Taf. III) — 0,89 h., 0,65 br. — (im Besitze der Familie) die gleiche Episode behandelt, etwas näher ein, so sehen wir links die untersetzte Gestalt Cromwells, bekleidet mit einem geblichen Lederkoller und gleichfarbigen Reiterstiefeln. Ein breitkrempiger Hut mit roter Feder bedeckt seinen Kopf und eine rote Schärpe verrät seinen militärischen

[1] R. Muther, Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts. München 1893. Band I. Seite 346.

[2] F. P. G. Guizot: «Histoire de Charles Ier.» Paris 1828. Schlußkapitel: .... «Il était déjà enfermé dans le cercueil; Cromwell voulut le voir, le considéra attentivement, et soulevant de ses mains la tête comme pour s'assurer qu'elle était bien séparée du tronc: «C'était là un corps bien constitué», dit il, «et qui promettait une longue vie.»

Rang. In der Linken hält er eine Urkunde und mit der Rechten schiebt er einen schweren, grünlichen Vorhang zurück, um durch ein Fenster Licht in das halbdunkle Gemach einfallen zu lassen. Seine Augen sind auf den rechts am Boden stehenden Sarg, der die Leiche Karls I. enthält, gerichtet. Nur der Kopf Karls mit seinen feingeschnittenen Zügen und seiner wachsbleichen Farbe wird durch das hereinfallende Licht getroffen, während der den Körper bedeckende, schwarze Königsmantel, auf dem ein Ordensstern schimmert, noch im Dämmerlichte gerade zu erkennen ist. Die Szene entbehrt jeden Anflugs von Teilnahme oder Sentimentalität, Eigenschaften, die einer Natur wie Cromwell durchaus fremd waren. Sein kalter, harter Blick überzeugt sich noch einmal von dem Tode des Vaterlandsverräters und zeigt keine Spur eines für den Vollstrecker des göttlichen Willens übel angebrachten Mitleids.

Cornicelius unterscheidet sich in seiner Darstellung somit wesentlich von der Delaroches.[1] Ihm kommt es weniger auf eine bis ins kleinste ausgeführte, richtige Wiedergabe der Kostüme an, als daß er höheren Wert auf seelische Vorgänge, die in diesem Falle freilich edler Motive entbehren, legt. Nicht minder suchte er auch die malerische Seite auf seinem Bilde zu betonen, indem er in das halbdüstere Gemach einen Strahl Lichtes einströmen läßt und so mancherlei Farbeneffekte erzielt, ohne dadurch der ernsten Gesamtstimmung Eintrag zu tun.

Mitte Februar 1853 kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück und begann alsbald mit einem wahren Feuereifer mit einem neuen Stoffe, den er schon in Paris in seiner Künstlerphantasie vollendet hatte, es war sein umfangreichstes Bild «Maria Stuart vor der Hinrichtung». Seine Auffassung ist nicht die streng historische, sondern entspricht mehr derjenigen, welche durch Schillers Trauerspiel in unser deutsches Empfinden eingedrungen ist. Das Original befindet sich in England (Besitzer: Herr Charles Scarisbrick in Southport bei Liverpool). Meine Bemühungen, eine Photographie hiervon zu bekommen und über koloristische Einzelheiten Aufschluß zu erhalten, blieben leider erfolglos. Rein zufällig hat sich noch

[1] Abgebildet bei Muther, a. a. O., Seite 348.

eine, wenn auch beschädigte Zeichnung (75 × 95 cm), die sich in meinem Besitze befindet und in einfachen, aber sicheren Umrissen uns den Vorgang vor Augen führt, erhalten. Nur ein rasch vorübergehender Moment ist es, den der Künstler aus dem Leben der unglücklichen schottischen Königin herausgegriffen hat, der Abschied von der alten Amme Hanna Kennedy und den ihr noch verbliebenen Hofdamen unmittelbar vor der Hinrichtung. Erhobenen Hauptes steht würdevoll Maria da und reicht ihre Hände zum Abschiede hin. Auf ihre zur Exekution schon entblößte Schulter drückt schmerzerfüllt eine Hofdame ihre Lippen, während rechts ihre getreue Hanna in die Kniee gesunken ist und die Linke der Herrin an sich pressend, mit tieftraurigen Blicken zu ihr aufsieht. Auf der anderen Seite umfaßt eine knieende Hofdame die Hüften Marias und preßt voll Schmerz einen Teil des Gesichtes an die Seite der Gebieterin. Dieser Beweis treuster Anhänglichkeit und dieser Ausbruch edelsten Schmerzgefühls scheint auch auf die verhärteten Gemüter der rechtsstehenden, männlichen Umgebung einigen Eindruck gemacht zu haben. In dem finster blickenden Burleigh, der in seiner Linken das Todesurteil hält, glaubt man einen Schimmer menschlichen Empfindens wahrzunehmen, während der neben ihm stehende Sir Paulet offenkundigere Gefühlsregungen aufweist. Links etwas im Hintergrunde steht in einem kurzen Wamse der Scharfrichter mit nicht unsympathischen Zügen und stemmt das mit einem Tuche bedeckte Richtbeil auf den Block. Zwei hinter ihm stehende Gestalten von fragwürdigem Aeußern sind seine Helfer. Links unten sieht man durch ein Gittertor, das mit dem englischen Wappen geziert ist, sich eine Volksmenge, die durch Kriegsleute in Harnisch und mit Hellebarden in Respekt gehalten wird, drängen.

In diesem großzügigen Historienbilde war es dem Künstler nicht darum zu tun, eine historische Szene in lebensgroßen Figuren unter getreulicher Beobachtung des Zeit- und Lokalkolorits, wie es in der damaligen französischen Schule üblich war, vorzuführen, sondern vielmehr betrachtete er es als seine Aufgabe, das Charakteristische eines Augenblicks uns menschlich nahe zu bringen. Sein schon öfter betontes Bestreben, die psychologische Seite eines Vorganges hervorzukehren, zeigt sich

auch in seiner Maria Stuart. Ihre in dem Bilde zuerst in die Augen springende, schöne Gestalt hat in dieser schrecklichen Lebenslage nichts von ihrer königlichen Haltung eingebüßt und ist andererseits durch ihre rein menschlichen Gefühlsäußerungen unserem Empfinden sympathisch geworden. Die sie begleitenden Frauen drücken ihren unsäglichen Schmerz in verschiedenster Weise aus und wissen sich durch edles Maßhalten auch die Achtung der Feinde der Königin zu bewahren. Die ganze Frauengruppe ist eine herrliche Komposition, die sich durch einen schönen Linienfluß und eine vornehme Auffassung auszeichnet. Naturgemäß kommt die Mehrzahl der männlichen Personen, die zu einer mehr passiven Rolle verurteilt sind, erst in zweiter Linie in Betracht.

Das Bild wurde im roten Saale des Hanauer Stadttheaters gemalt, da die Räume des damaligen Ateliers in der weißen Schlange [1] sich zu klein erwiesen. Im Jahre 1854 wurde es vollendet und im März im Koch'schen Lokale in Hanau zum ersten Male öffentlich ausgestellt. Später kam es zur Ausstellung nach London, wo Cornicelius nach einer Notiz Kaulens [2] den englischen Nationalstolz kennen lernen sollte. Diese lautet: «Das Bild stellte Maria Stuarts Gang zum Schaffot dar; auf dem Tore des Tower war das Wappen Albions angebracht und man hatte in der Ausstellung dies heraldische Zeichen durch Ueberstreichen vertilgt, vermutlich, weil die stolzen Briten in dem Prozeß gegen die schottische Königin einen Schandfleck ihrer ruhmreichen Geschichte erblicken.» Die Richtigkeit dieser Angabe läßt sich nach einem Verlauf von 50 Jahren schwer kontrollieren; soviel ist jedoch sicher, daß das Gemälde in der englischen Hauptstadt nicht den gleichen Beifall wie das zwei

---

[1] In dem in jener Zeit noch großen Garten des Hauses Mühlstraße 12 («Zur weißen Schlange») hatte Cornicelius die Räume eines massiv gebauten Gartenhauses nahezu acht Jahre als Atelier inne. Mancherlei Tiere, eine Bulldogge, ein Iltis, eine Schildkröte, eine Ringelnatter, weiße Ratten und Mäuse, ausländische Vögel etc. belebten dieses Künstlerheim. Mit seinen Schülern, H. Gollner, Louis Schleißner, Phil. Hermann, Zinkhan aus Schlüchtern und dem Engländer Hatchett turnte er in Mußestunden öfters im Garten oder sie spielten Turnspiele. Eine Fülle schöner Jugenderinnerungen knüpfte sich für Lehrer und Schüler an diesen idyllischen Aufenthaltsort.

[2] Kaulen, a. a. O., S. 377.

Jahre vorher ausgestellte «Jesus und die Samariterin» fand, und hierbei mag wohl der verletzte Nationalstolz, der eine Verherrlichung der «katholischen» Maria nicht vertragen konnte, etwas mitgespielt haben.

Die Vorstudien zu diesem Bilde führen auf einen im Jahre 1738 erschienenen Kupferstich in the Collection of Dr. Mead, der nach einem Bilde des Zeichners und Miniaturmalers Isaak Oliver [1], eines Zeitgenossen der Maria Stuart, angefertigt war, zurück. Er enthält ein gutes Porträt Marias in Medaillonform, und darunter ist in einer Kartusche miniaturartig die Abschiedsszene vor der Hinrichtung dargestellt. Die Auffassung, die ihr von Cornicelius gegeben wurde, weicht jedoch vollständig von jener ab und ist durchaus als eine Neuschöpfung anzusehen. Das Blatt scheint ihm mehr als Porträt- und Kostümstudie gedient zu haben.

Im Alter von 27 $^1/_2$ Jahren hat Cornicelius seine Studien in Paris beendet und hiermit auch seine eigentliche Lehr- und Wanderzeit abgeschlossen. Er blieb von jetzt an dauernd in der Heimat. In den verschiedensten Phasen haben wir seinen Entwicklungsgang verfolgt und gesehen, wie er die Schule der belgischen, italienischen und französischen Meister durchlief, vieles von ihnen sich zu eigen machte und dabei stets seine künstlerische Persönlichkeit sich wahrte. Er selbst betrachtete nie seine Kunst als eine fertige und bemühte sich darum zeitlebens, seine künstlerischen Qualitäten und auch sein technisches Können zu vervollkommnen und die Stufe zu erreichen, die A. Winkler [2] in folgenden Sätzen trefflich definiert hat: «Daß er dabei ein Maler im recht eigentlichen Sinne war, für den die Farbe das Medium seiner Gedanken ist, das muß man in seinen Bildern selbst sehen, die nach ihren koloristischen Qualitäten, ihrer tiefen Leuchtkraft besonders betrachtet sein wollen. Der harmonische Einklang von Form und Farbe, von plastischer Modellierung und malerischer Apparenz sind mit einem souverainen Können behandelt. Licht und Farben verschmelzen mit dem Gehalt und der Stimmung des Bildes zu

[1] Nagler, a. a. O., Band X, S. 337.
[2] Dr. A. Winkler, «Georg Cornicelius †». Hanauer Anzeiger vom 13. Dezember 1898. Nr. 290.

einer höheren Einheit. Wenn der Künstler dabei Wirkungen tiefer, gesättigter, golddurchleuchteter Töne erzielt, wie wir sie bei alten Bildern bewundern, so ist das erarbeitetes Gut, künstlerisches Resultat, wie Feuerbach, wie Böcklin ihre eigene Farbe haben.»

Meisterzeit.

1. Historien- und Genremalerei.

Aus Paris heimgekehrt begab sich Cornicelius, wie wir gesehen haben, mit vollem Eifer an die Ausführung seiner noch der dortigen Kunstanschauung entstammenden Maria Stuart. Wie nun die Phantasie eines Malers selten längere Zeit von einem Thema beherrscht wird, und er schon aus rein technischen Gründen sich nicht ausschließlich mit einem Gemälde befassen kann, so erfüllten auch ihn künstlerische Ideen mannigfachster Art, von denen einige zur Vollendung reiften, während viele wie ein flüchtiger Traum nur eine leise Erinnerung zurückließen. Anderseits führten ihn wieder auf den realen Boden der Alltäglichkeit Aufträge von Porträts, die ihn von jetzt an in regelmäßiger Reihenfolge durch das Leben begleiten und den wichtigsten Teil seines Jahresbudgets bilden sollten, zurück. Doch zunächst sollen die Werke seines freien künstlerischen Schaffens in den Kreis unserer Betrachtungen gezogen werden. Aus den ersten Jahren der Seßhaftigkeit in seiner Vaterstadt fließen die literarischen Quellen spärlich, die Werke selbst sind zum Teil wenig bekannt oder auch ganz verschollen, die zugehörigen Entwürfe und Studien zerstreut oder der Vernichtung anheim gefallen. Der Künstler hat nicht in letzter Linie hierzu beigetragen, indem er, um Platz in seinem Atelier zu gewinnen, sie als ein für ihn nicht mehr brauchbares Material dem Feuer oder dem Müllkasten überantwortete. Sein Schüler Gollner rettete einen Teil der immer noch wertvollen Studien vor dem sicheren Untergange, und seiner Liebenswürdigkeit

verdanke ich eine Anzahl dieser interessanten Arbeiten. Daher muß es wohl einem glücklichen Zufalle überlassen bleiben, ob das eine oder das andere Kunstwerk aus jenen Zeiten wieder einmal aus dem Dunkel der Vergessenheit auftauchen wird.

Zu den Bildern, deren Chronologie unsicher und mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit in die Zeit kurz nach seiner Rückkehr von Paris zu verlegen ist, gehört sein literarisch bezeugtes biblisches Historienbild: Die Auferweckung der Tochter des Jairus. Der Maler und langjährige Kunstkritiker der Kölnischen Zeitung Hermann Becker hat es s. Z. gesehen, doch wann und wo erfahren wir leider nicht. Er schreibt[1] hierüber: «G. Cornicelius in Frankfurt a. M. [!] hat «Die Erweckung der Tochter des Jairus» in mehr genrehafter Weise behandelt. Die Verteilung des Lichtes im Bilde, wodurch die Hauptfiguren und der Kern der Handlung in den Schatten gebracht werden, ist keine glückliche, es wird durch diese, dem Zwecke widersprechende Anordnung ein alter Jude mit einem bunten Mantel geradezu zur Hauptfigur und zieht alle Aufmerksamkeit auf sich und sein auffallendes Kostüm». Inwieweit dieses recht hart klingende Urteil begründet und im Lichte unseres heutigen Kunstempfindens noch Geltung hat, vermag ich nicht zu entscheiden, da nur noch eine ganz flüchtige Oelskizze, die Gollner vor vielen Jahren vor der Vernichtung bewahrte und mir später schenkte, vorhanden ist. Sie scheint dem Künstler mehr zur Lichteinteilung gedient zu haben und ist darum zu einer formalen und koloristischen Beschreibung nur wenig verwendbar. Doch soviel kann man erkennen, daß das Licht auf die untere Hälfte des niedrigen Bettes der Tochter des Jairus und die am Fußende knieenden und gebeugten Angehörigen fällt. Im Halbdunkel steht Jesus da und faßt mit seiner Linken das Kind bei der Hand, während er die Rechte emporstreckt. Ferner ist noch eine Kreidezeichnung auf grauem Tonpapier im Besitze der Familie; sie enthält mehrere Köpfe, die mit den Ausdrücken des Staunens und Schreckens über das erfolgte Wunder vorzüglich charakterisiert sind.

---

[1] Hermann Becker: «Deutsche Maler». Leipzig. Um 1888. Karl Reißner. Seite 139.

Daß Urteile selbst namhafter Kritiker gar oftmals einer Korrektur bedürfen, erhellt zur Genüge daraus, wenn wir in dem Werke desselben Autors eine Anzahl Seiten später[1] eine Beurteilung Anselm Feuerbachs lesen, welche lautet: «es ist keine Spur von Naturwahrheit mehr in dieser Malerei, sondern lediglich Palette- und Pinselbravour». oder eine Kritik eines Böcklinschen Bildes, von der es heißt: «Eine fratzenhaft genreartige Darstellung ist «Pan erschreckt einen Hirten»[2] von A. Böcklin in Weimar, ein Bild, welches an den Pariser «Realismus» von Courbet und Genossen erinnert; das ist denn eine ruppige, struppige Natur, welche diese Künstler darzustellen suchen und in ebenso ruppiger und struppiger Weise darstellen — Modekunst, die zum Glück nur so lange währt, wie die Mode».

Mit der Jahreszahl 1854 ist ein Halbfigurenbild eines jungen Mädchens, das sich im Besitze des städtischen Museums[3] in Leipzig befindet, datiert — 0,82 h., 0.67 br. — Sein hübsches Gesicht mit dunklem Teint und ernst blickenden Augen, die geradeaus gerichtet sind, wird von glänzend schwarzem Haar umrahmt. Den bloßen Hals schmücken eine einfache Kette mit weißen größeren Perlen und eine doppelgereihte mit kleinen Korallen. Ein schweres Gewand von grünlichgelber mit Blumen durchwirkter Seide umhüllt lose seinen Körper und wird durch die schön geformte linke Hand leicht emporgerafft. Eine weiße Kamelie liegt auf seinem Schoße.

Das Gemälde ist ein künstlerisch frei behandeltes Porträt der früh verstorbenen Braut des Malers, Marie Lind und gehörte einst dem Leipziger Professor E. A. Coccius, nach dessen Tode es im Jahre 1891 durch Geschenk seiner Geschwister in den Besitz des Museums kam. Von einigem Interesse dürfte die Mitteilung sein, daß durch dieses Bild die Bekanntschaft von Cornicelius mit B. Plockhorst, die freilich erst zwanzig Jahre später erfolgte, eingeleitet werden sollte. Herr Professor Plockhorst schrieb mir hierüber am 13. Mai 1903: «Gern sende ich Ihnen diese Zeilen aus der Erinnerung an Ihren Onkel, meinen alten

---

[1] H. Becker, a. a. O., Seite 165.

[2] Ist heute eine Zierde der Schackgalerie zu München.

[3] Verzeichnis der Kunstwerke im Museum der bildenden Künste in Leipzig. 20. Aufl. 1903. S. 97.

Freund, den vortrefflichen Maler G. Cornicelius. Es war anfangs der 50er Jahre — vielleicht 1854 — als ich in Leipzig (Del Vecchios permanente Ausstellung) ein Oelbild von besonderer Schönheit sah. Es war eine weibliche Halbfigur in weißem Atlaskleide, eine Rose in der im Schoße ruhenden Hand haltend. Das Bild machte einen vorzüglichen Eindruck, so daß ich wiederholt davon sprach und sehr erfreut war als der mir bekannte Geh. Medizinal-Rat Dr. Coccius — der berühmte Augenarzt — es kaufte. Ich sah es dann oft, und die Malerei machte den Eindruck eines guten van Dyckschen Bildes. Mein persönliches Bekanntwerden[1] geschah viel später bei kurzem Aufenthalte in Hanau, wo ich Cornicelius aufsuchte, mit ihm und Herrn Fischbach einen weiten Sonntagsspaziergang machte.»

Auffallend ist der Widerspruch in der Farbe des Kleides, die von Plockhorst mit «weiß» bezeichnet wird. Ich selbst habe das Bild vor zehn Jahren gesehn und die Kleidung noch als dunkelfarbig in meiner Erinnerung. Die im Anfang gegebene, mir von befreundeter Seite mitgeteilte Beschreibung bezeichnet sie bestimmt als grünlichgelb. Ob nun bei Plockhorst ein nach Verlauf eines halben Jahrhunderts leicht verzeihlicher Lapsus memoriae vorliegt oder Prof. Coccius noch ein zweites Bild von Cornicelius, ein Mädchen im weißen Atlaskleid, besessen hat, sind Fragen, die sich z. Z. nicht bestimmt beantworten lassen, zumal durch eine Behauptung Gollners, der sich genau zu erinnern glaubt, daß Cornicelius damals eine Dame in Weiß mit weißer Kamelie (?) und den Zügen Marie Linds gemalt habe, eine Entscheidung noch komplizierter geworden ist.

Im Jahre 1855 vollendete Cornicelius das lebensgroße Ganzfigurenbild: Ruhende Zigeunerkinder. (Besitzer: A. H.

---

[1] Dieses Bekanntwerden beider Künstler hat vor sechs Jahren Friedrich Fischbach in einem Wiesbadener Blatte mit folgenden Worten geschildert: «Als ich Prof. Plockhorst in Frankfurt traf und ihn veranlaßte, Cornicelius in Hanau zu besuchen, mußte er im Bürgerverein geduldig eine halbe Stunde ausharren, bis unser Meister seine Billardpartie absolvierte. Beide Maler verstanden sich in wenigen Stunden so, daß Plockhorst eine der schönsten Studien von Cornicelius zum Andenken erhielt. Der neue Freund erwarb sich das große Verdienst, daß Cornicelius in Berlin ausstellte».

Payne in Leipzig.) Es ist das erste Gemälde aus einem Stoffgebiete, das den Künstler seit seinem Pariser Aufenthalte fast zeitlebens mit wechselnder Intensität beschäftigt hat.

Vor den etwas zurückliegenden Mauern eines kastellartigen Gebäudes rasten auf felsigem Boden, auf dem ein Tuch ausgebreitet ist, zwei Zigeunerkinder. Vorn sitzt in Dreiviertelprofil und mit einer Wendung nach rechts ein halberwachsenes Mädchen von brauner Gesichtsfarbe. Seine Arme ruhen übereinandergelegt, ein paar Feldblumen liegen auf dem Schoße, und zwischen den Knieen, die von einem roten Tuche bedeckt sind, hat es eine Guitarre angelehnt. Sein reiches, schwarzes Haar, das von einem bunten Tuche umwunden ist, trägt es offen; die etwas müden Blicke seiner Augen sind ziellos in die Ferne gerichtet. Das weitärmelige hemdartige Obergewand steht offen und läßt die rechte Schulter und Brust in weich modellierten Formen unverhüllt hervortreten. Eine Halskette mit dicken, weißen Perlen bildet seinen einzigen Schmuck. Rechts hat sich der Bruder gelagert, indem er sich auf den linken Ellbogen stützt und seine Beine, von denen nur die untersten Teile mit den bloßen Füßen sichtbar sind, hinter der Schwester ausgestreckt. Sein im Profil gehaltenes Gesicht verfolgt mit gespannten Blicken den Bewegungen eines Sperbers, der mit einer Kordel am Bein gefesselt ist und Entrinnungsversuche macht. In der linken Hand hält der Knabe die Kordel fest, während sie in der hocherhobenen rechten zwischen zwei Fingern hindurchgleitet und dem Raubvogel die Flugrichtung vorschreibt. Seine durch das Stützen auf den Ellbogen sichtbar gewordene linke Schulter und Brust zeigt eine sehnige Muskulatur.

So einfach auch das Sujet dieses Bildes ist, so hat doch der Künstler es verstanden, einen Stimmungsreiz, dem man sich nicht leicht entziehen kann, hineinzulegen. Vor allem ist es die anmutige Erscheinung der fremdländischen Mädchenknospe, die unsere Aufmerksamkeit in erster Linie erregt. Ihre schwermütig niedergeschlagenen Augen und ihr träumerisches Sinnen lassen die Gedanken, die ein junges Menschenherz in ihrem Alter bei allen Völkern in gleicher Weise zu beschäftigen pflegen, ahnen und rufen in uns einen verständnisvollen Widerhall hervor.

Ganz im Gegensatz steht der Eindruck, den ihr Bruder auf uns macht. Aus seinen lebhaften Blicken und den Bewegungen seines elastischen Körpers leuchtet die angeborene Wildheit, und seine Freude über die nutzlosen Fluchtversuche des Vogels verrät das oft grausame Naturell seines Stammes.

Von rein formalem Standpunkte ist noch hervorzuheben, daß der Künstler das Unschöne der sich senkrecht schneidenden Linien, die durch die Körper des Mädchens und des Knaben gebildet werden, dadurch daß er den Knaben bei erhöhtem Oberkörper den rechten Arm hochheben und das rechte Bein etwas spreizen läßt, mit Geschick zu paralysieren versucht hat. Koloristisch zeigt das Bild noch insofern venetianische Anklänge, daß es im Goldton gehalten ist, und als es nach 44 Jahren in der Kollektivausstellung Corniceliusscher Werke im Jahre 1899 in Hanau an die Oeffentlichkeit kam, machte es den Eindruck eines alten Meisterwerks. Durchaus selbständig sind die Lichtprobleme, die den Künstler in diesem Bilde beschäftigen, indem er auf die Gruppe einen Streifen Lichtes, der die linke Schulter und den rechten Arm des Knaben und die linke Körperhälfte des Mädchens trifft, fallen läßt und hierdurch mancherlei koloristische Feinheiten erzielt. Auf einem Stahlstiche[1] (33 × 27½ cm), der nach dem Bilde angefertigt wurde, sind die Uebergänge von den Randlichtern zum Schatten zu hart ausgefallen, so daß man am Gesicht des Zigeunermädchens nur eine schwarze und eine weiße Seite sieht. Von einer feinen Gesichtsmodellierung ist hier keine Rede, und es würde daher ein Rückschluß auf das Original eine falsche Vorstellung erwecken.

Das Bild wurde, wie in der Einleitung erwähnt, bei einer Konkurrenz[2] im Jahre 1856 vom Kunstverein zu Leipzig mit dem ersten Preise ausgezeichnet und ging in den Besitz der Kunstanstalt von A. H. Payne zum Zwecke der Vervielfältigung über.

Von zeitgenössischen kritisierenden Stimmen hat sich nur

---

[1] Gestochen von E. Wagner. Druck und Verlag von A. H. Payne, Leipzig und Dresden.

[2] An dieser beteiligten sich auch Hausmann mit einem Zigeunerbilde sowie holländische und belgische Künstler (Briefliche Mitteilung von Gollner).

noch eine Besprechung im «Leipziger Tageblatt»[1] erhalten. Sie kommt nach einer kurzen Beschreibung des Bildes zu folgendem bemerkenswerten Resultat: « . . . Und das hat der Maler in Farben gemalt. Eine Romanze von Heine; sieht so aus, als wäre es nur so flüchtig hingeworfen, ist aber in jedem Zuge beabsichtigt und vollendet, so daß es in wenigen Strichen ein Meisterwerk dasteht. Da ist nichts, was nicht Hauptsache ist: Vordergrund und Hintergrund sind kaum erkennbar; aber gerade diese Undeutlichkeit zu malen, ist genial. In ein Paar energischen Pointen konzentriert sich der gesamte Inhalt; alles Uebrige ist nur Stimmung. Das Ganze ist derb, so naturwahr, so porträtartig und doch so leicht, so duftig, so geistig! Das ist der Realismus, der in seiner Vollendung wieder zum Idealismus wird. Das heißt: in Farben gedichtet.»

Eine interessante Farbenskizze ist sein im Jahre 1855 gemaltes Maleratelier. — 0,43 h., 0,35 br. — (Besitzer: Herr Sanitätsrat Dr. Eisenach in Hanau.)

Durch ein im Hintergrunde befindliches, zum Teil von oben verhängtes Fenster fällt Sonnenlicht in einen mit allerlei Gegenständen angefüllten Raum, in dem vorn links auf einer Pritsche ein hemdärmeliger Junge breitbeinig und mit in den Schoß gelegten Händen sitzt. Vor der Pritsche liegt auf einer Matte ein großer Hund von schwarz-weißer Farbe ausgestreckt, seitlich sind einige Folianten und Mappen an sie gelehnt. Zwischen der Pritsche und dem Fenster steht eine Staffelei mit einem angefangenen Gemälde und hält die Sonne vom Knaben bis auf einige Randstrahlen ab. Auf dem Durchzugsbalken der Decke sind rechts die Schädel größerer und kleinerer Säugetiere befestigt, während im Vordergrund ein roter Vorhang bis auf den Boden herabhängt. Links hinter ihm stehen auf einem Podium die mit rotem Stoff drapierten Teile einer Ritterrüstung und noch etwas weiter zurück erkennt man die Umrisse eines menschlichen Skelettes, das am Boden steht, während auf einem Schranke ein Vogelskelett sowie Abgüsse von Statuen aufgestellt sind. Vor ihm steht ein mit vielerlei bunten Lappen angefüllter

[1] Leipziger Tageblatt vom 6. Februar 1856. Abgedruckt in «Blätter der Vergangenheit und Gegenwart». Beiblatt zur Hanauer Zeitung vom 7. März 1856. Nr. 58.

Korb. Auf der linken Seite sieht man hinter dem Jungen einen schwarzen Plüschsessel, und die Hinterwand ist zum größten Teil mit Studien und Skizzen bedeckt, zwischen denen eine weibliche Totenmaske hängt.

Von zwei Gesichtspunkten aus müssen wir dem unscheinbaren Bildchen eine gewisse Bedeutung beimessen, zunächst wegen seines malerischen Problems, das in einen geschlossenen Raum einfallende Sonnenlicht darzustellen, und zweitens wegen der Erfüllung des leicht begreiflichen Wunsches, auch einmal einen Einblick in die Stätte, in der uns der Künstler einst mit einer Anzahl herrlicher Schöpfungen beschenkte, zu bekommen. Mit fein empfindendem Auge ist er den verschiedenen Beleuchtungswerten des durch einen Teil des Fensters einströmenden Sonnenlichtes nachgegangen. Nur auf einer kleinen Partie des Bodens kann es sich ungestört ausbreiten, während die Strahlen seitlich durch die mannigfaltigen Atelierrequisiten eine Unterbrechung erleiden. Die von der Sonne gestreifte Rüstung gibt zu Reflexen und Farbenspielen mancherlei Art Anlaß, und nicht minder zeigen die im Korbe befindlichen bunten Stoffe unter dem Einflusse des direkten Lichtes vorübergehende farbige Veränderungen. Das auf der Staffelei stehende Bild fängt einen großen Teil des Lichtes auf, so daß etwa ein Drittel der Pritsche beleuchtet ist und an dem Knaben nur Strahlen, die auf seine linke Körperseite fallen und einen hellen Randstreifen am Kopfe bilden, vorbeigleiten. Der belichtete Raum ist auf ein zartes Gelb gestimmt und erscheint von der flimmernden Bewegung der Sonnenteilchen erfüllt.

Nicht allein der brillant durchgeführte, malerische Teil der kleinen Skizze ist imstande, unser Interesse zu erregen, sondern auch ihr Inhalt ist wohlgeeignet über Fragen von kunsthistorischer Bedeutung und noch mehr von rein menschlicher Natur einigen Aufschluß zu geben. Das Bild ist ein authentisches Zeugnis von der Stätte des ersten selbständigen Schaffens des Künstlers, es gestattet uns einen Blick in sein Atelier in der weißen Schlange, wo er manche frohen Stunden, von deren spärlichen Ueberlieferung ich an früherer Stelle[1] Erwähnung

[1] Seite 50, Anmerkung.

getan habe, verlebte. Auf der Staffelei unterscheiden wir deutlich die Umrisse der «Ruhenden Zigeunerkinder» in ihrer ersten Untermalung, woraus sich auch die Entstehungszeit des Bildes ergibt. Der auf der Pritsche sitzende halbverwilderte Knabe diente offenbar dem Maler als Modell für den Zigeunerjungen. An der Wand erkennen wir unschwer die Totenmaske der Maria Stuart, die er wohl zu seinem, ein Jahr früher vollendeten, großen Gemälde benutzt hat. Die im Vordergrunde behaglich ruhende Ulmer Dogge war sehr lange sein treuer Begleiter und wurde drei Jahre später noch auf dem Bilde «Musizierende Kunstreiterbuben» in einer nicht unwesentlichen Rolle verewigt. Ueberhaupt ist eine große Liebe zu Tieren und ganz besonders zu Hunden für Cornicelius charakteristisch. Schon von seinem vierzehnten Lebensjahre an war ein Hund sein ständiger Genosse. Selbst während seines Aufenthaltes in Antwerpen [1] und Dresden [2] konnte er sich nicht von seinem Lieblinge trennen und hat sich gern der großen Mühe, die der Transport eines Tieres bei den Beförderungsverhältnissen in damaliger Zeit verursachte, unterzogen. Wir begegnen daher im Laufe der Jahre öfters Hunden auf seinen Bildern und zwar von der Bulldogge an, die auf dem Lutherbilde in der Ecke kauert, bis zu den vornehmen Begleithunden der Leonberger Rasse, die er zuletzt bevorzugte, und die ihm manchmal bei einer Landschaft oder einem genreartigen Stimmungsbilde als Staffage gute Dienste leisteten. Seine Hunde haben daher insofern ein gewisses kunsthistorisches Interesse, als sie bei mehreren nicht datierten Bildern einen Anhaltspunkt für ihre Entstehungszeit abzugeben imstande sind. Ferner erfahren wir durch das Bild von seiner

---

[1] In dem erwähnten Briefe aus Antwerpen vom 11. Sept. 1848 skizziert er mit Tinte das breite Bett, in dem er gemeinschaftlich mit Hausmann schläft und davor steht eine flache Kiste, in der «der treue Hektor» schläft.

[2] Ueber Dresden teilte mir Gollner unter dem 6. April 1903 aus seinen Erinnerungen eine Episode mit, die sich an einen Spaziergang mit Cornicelius in der damals herrlichen Waldeinsamkeit im Prießnitzgrunde knüpft. Er schreibt: «Einst hatte sein Füchschen (Bulldogge) daselbst eine Schlange aufgespürt. Schnell sprang der Meister hinzu, drückte sie mit dem Stock am Halse nieder, nahm sie am Halse auf, und nachdem er im Rachen die Giftzähne gesehen, schleuderte er sie weit fort mit den Worten: «Das Oos is giftig!» Er bereute dann, sie nicht totgemacht zu haben — aber wie mir die Geschichte imponierte!»

Neigung für naturwissenschaftliche und besonders für anatomische Studien; die Schädel der verschiedenen Tiere hat er größtenteils selbst präpariert. Seine antiquarische Vorliebe äußert sich in der Sammlung mannigfaltiger Waffen und der Rüstung. Von den Abgüssen klassischer Statuen ist die des borghesischen Fechters deutlich zu erkennen. Wenn auch das Atelierbild dem Künstler mehr zum Studium der Lichtwirkungen diente, so glaubt man in dem Raume doch einen Anflug des Geistes, der von seinem Bewohner ausging, zu verspüren.

Um das Jahr 1856 entstand das kleine Oelbild: Savoyardenknabe (Taf. V). — 0,43 h., 0,30 br. — (Besitzer: Herr Sanitätsrat Dr. Eisenach in Hanau.)

Auf dem grauen Gestein eines Felsvorsprunges sitzt mit übergeschlagenen Beinen ein nur mit einem Hemd und braunen Hosen bekleideter, schwarzhaariger Junge von kaum vier Jahren. Mit der rechten Seite lehnt er sich an die Felswand, während links neben ihm ein kleiner Drahtkäfig, dessen Rückseite von einem roten Tüchelchen bedeckt ist, steht. Zwei weiße Mäuse sitzen oben auf dem Drahtgeflecht und eine dritte ist im Begriffe, aus dem Käfig zu wandern. Eine weißblühende, doldenartige Pflanze und vereinzelte Gräser bilden die kärgliche Vegetation. Rechts eröffnet sich eine Fernsicht auf eine dunkelblaue ruhige Wasserfläche, aus der weit im Hintergrund eine Bergkette auftaucht: ein weißgrauer Himmel wölbt sich über das Ganze.

Ein kleines Stimmungsbild, das mit den Kulturzuständen des Südens innig verwachsen ist, hat uns der Künstler mit poetischer Verklärung vor Augen geführt. An die an Aussichtspunkten reiche und deshalb von Fremden viel begangene Straße haben die Eltern den kleinen Mann postiert, um zu des ärmlichen Lebens Unterhalt schon beitragen zu helfen. Durch die zahmen weißen Mäuse soll er Vorüberwandelnde aufmerksam machen und zum Spenden milder Gaben bewegen. Weit mehr noch als die zierlichen Tierchen interessiert uns das schwarzhaarige Kind mit seinen dunklen Augen und seiner bräunlichen Hautfarbe. Mit einer scheuen Verlegenheit sieht es uns an und drückt sich ängstlich gegen den Felsen. Diese Gemütsbewegung ist indes keine sehr tiefgehende, denn aus seinen Augen leuchtet

noch ein schlauer Blick, den wir oft bei Naturkindern beobachten können, hindurch.

Die etwas eingeschlagene Farbe gibt nicht mehr ganz die ursprüngliche Schönheit des Bildes wieder. Die Luftperspektive ist gut beobachtet, und die Darstellung der Mäuse mit ihren suchenden Bewegungen ist von einer großen Naturwahrheit. Die Chronologie des Bildes steht nicht fest und läßt sich auf Grund folgender Erwägungen nur annähernd bestimmen. Zunächst muß das Gemälde in dem Atelier in der weißen Schlange entstanden sein, denn dort betrieb Cornicelius eine Zeitlang die Zucht weißer Mäuse und anderer zoologischen Kuriositäten. In die Zeit seiner dortigen Tätigkeit fällt vorzugsweise die Darstellung von Zigeunerkindern und sonstiger vagabundierender Jugend. Da im Jahre 1855 seine «Ruhende Zigeunerkinder» und im Jahre 1858 die «Musizierenden Kunstreiterbuben» entstanden sind, so darf man mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der inhaltlich und koloristisch zwischen beiden stehende «Savoyardenknabe» auch während dieser Zeit gemalt wurde.

Im Jahre 1857 wurde von Cornicelius die Lautenspielerin, ein Halbfigurenbild, gemalt (Taf. IV). — 1,11 h., 0,80 br. — (Besitzer: Herr Hans Jordan in Frankfurt a. M.). Auf einem hochlehnigen Stuhl sitzt nach rechts gewandt ein junges Mädchen, das seinen Kopf nach der linken Seite gedreht hat. Das schwarze gewellte Haar trägt es offen; eine dicke Perlkette schmückt seinen Hals und die bloße obere Brustpartie, während eine zweite über den Schultern liegt und in einem großen Bogen herabhängt. Ein miederartiges, rotes Obergewand mit goldgestickten Blumenmustern, das vorn durch eine rote Seidenrosette mit herabfallenden Bändern zusammengehalten wird, und ein gelblicher Brokatrock bilden seine Kleidung. Aus den weitbauschigen Aermeln quellen Spitzen hervor und ebenso wird der Hals- und Brustausschnitt von Spitzen umsäumt. Auf dem Schoße ruht eine Laute, deren Saiten die mit einem Perlarmband gezierte rechte Hand berührt. Eine weiße Rose liegt oberhalb des rechten Knies. Rechts steht neben ihm auf einer Mauerbrüstung eine Vase mit Rosen, vor der ein halbaufgerolltes Notenblatt liegt. Den Hintergrund bildet ein von links oben etwas

schräg verlaufender, dunkelgrüner Vorhang, der ein Stück hellen Sommerhimmels, von dem sich Ranken wilden Weins abheben, offen läßt.

Ein Augenblick weihevoller Stimmung hat diese jugendschöne Mädchengestalt ergriffen. Leicht ermüdet ruht ihre wohlgeformte Hand auf den eben verklungenen Saiten. Die Weisen der verhallten Musik haben ihr Inneres tief bewegt, und seelenvoll träumerisch sind die Blicke ihrer dunklen Augen in die Ferne gerichtet. Dem ganzen Bilde entströmt bei aller Selbständigkeit ein Hauch van Dyckschen Geistes. Ruhig und gemessen ist die Auffassung, vornehm die Haltung, elegant gemalt sind die Stoffe, und die Farben von einer weichen und schönen Harmonie. — Die hübsche Erscheinung von Marie Lind, die noch in demselben Jahre einem langwierigen Lungenleiden erlag, regte den Künstler zu dieser Schöpfung an.

Das Gemälde wurde im Jahre 1858 vom Frankfurter Kunstverein als erster Preis zur Verlosung angekauft.[1] Gelegentlich der elektrischen Ausstellung zu Frankfurt a. M., mit der eine Ausstellung von Kunstwerken aus Frankfurter Privatbesitz verbunden war, erschien es wieder einmal an der Oeffentlichkeit. Eine kurze Notiz in einem Kunstberichte der Frankfurter Zeitung vom 21. Juli 1891 lautet: «Und nun durchwandern wir nochmals die Säle und spähen nach den Werken, die unserer Aufmerksamkeit bisher entgangen sind. Unser Gewissen beginnt zu schlagen, noch sagten wir nichts von der schönen Mandolinenspielerin (Nr. 59) Georg Cornicelius' — ein brünetter Mignonkopf mit aufgelöstem Haar wie in die Ferne lauschend.»

Als Radierung (92 × 67 mm) von J. Eißenhardt erschien es in einer Mappe; «12 Blätter nach einer Auswahl der zur Verlosung von 1858 bestimmten Oelgemälde gewidmet vom Frankfurter Kunstverein seinen auswärtigen Mitgliedern».

Aus dem Jahre 1858 stammen die musizierenden Kunstreiterbuben. (Besitzer: Herr Charles Scarisbrick zu Southport bei Liverpool.)

---

[1] Es gehörte viele Jahre Herrn Professor von Stumpf-Brentano und kam später durch Geschenk in die Familie Wilhelm Jordans, in deren Besitz es sich noch gegenwärtig befindet.

In dem Helldunkel eines durch eine Zeltwand abgeschlossenen Raumes, der nochmals durch einen niedern Bretterverschlag und einen roten Vorhang abgegrenzt ist, erblickt man drei Buben, die sich in Gesellschaft einer grauweißen Ulmer Dogge in etwas seltsamer Weise die Zeit vertreiben. Das an einem Pfosten aufgehängte Sattelzeug, die Spreu am Boden und die unordentlich herumliegenden Requisiten verraten deutlich, daß wir uns in einem als Garderobe und auch als Stall dienenden Raum einer Kunstreitergesellschaft niedersten Ranges befinden. Links sitzt vor dem Bretterverschlag ein Knabe mit übergeschlagenen Knien, roten Trikots und einem blauroten Wamse und bläst mit vollen Backen auf einer Trompete. Ihm gegenüber sitzt am Boden ein dunkelhaariger Knabe von bräunlicher Gesichtsfarbe mit offenem Hemd und einer kurzen braunen Hose. Zwischen seinen breitgespreizten Beinen hält er eine große Trommel, die er mit einem in der linken Hand gehaltenen Paukenschlegel bearbeitet. Etwas weiter zurück steht zwischen beiden ganz en face ein Negerknabe, nur bekleidet mit einem weit offenen, kurzärmeligen Hemd und einer braunen Kniehose, die durch einen roten Leibbund zusammengehalten wird. Zwei Zinndeckel mit erhobenen Armen schwingend und in einer tanzartigen Bewegung begriffen, sieht er lachend nach dem großen Hund, der an ihm in die Höhe zu springen im Begriff ist.

Cornicelius hat in diesem Werke ein ungemein lebendiges Bild voll scharfer Naturbeobachtung und dabei von einer echt künstlerischen Auffassung geschaffen. Er zeigt sich als ein feiner Kenner der kindlichen Seele, deren Regungen sich auch bei diesen halbverwilderten Kindern in einer uns sympathischen Weise offenbaren. Mit welchem Ausdrucke des Behagens und der Selbstzufriedenheit versucht der Knabe mit der Trompete, seinem Instrumente Töne zu entlocken! Krampfhaft eifrig schlägt sein Gegenüber die Pauke und in einem wilden Tempo schwingt der kleine Mohr[1] freudestrahlend die Deckel. Wie es ein echt kindlicher Zug ist, die Leistungen Erwachsener nachzuahmen, so haben auch diese Kinder in einem unbewachten

[1] Als Modell diente dem Künstler ein Negerknabe mit Namen Mustafa, den einst der ihm befreundete Herr Fraeb in Hanau aus Brasilien mitgebracht hatte

Augenblick sich der für sie nicht bestimmten Musikinstrumente bemächtigt, und es gewährt ihnen eine unbändige Freude, in Ermanglung eines harmonischen Einklangs wenigstens einen ohrzerreißenden Lärm zu produzieren. Nicht minder naturwahr ist die Haltung der Dogge, die sich gegen eine derartige Beleidigung ihres Gehörsinns zu schützen sucht. Die Farben sind vom Künstler mit einer außerordentlichen Feinheit zusammengestellt, die Vortragsweise ist breit und sicher. Auch formal ist die Gruppe eine gut abgerundete und ihre Komposition in die Dreiecksform macht nichts weniger als einen gezwungenen Eindruck. Die große Lebendigkeit, die ihr Cornicelius gegeben hat, erklärt sich durch das Aneinanderreihen von Bewegungsgegensätzen, und ihre Wirkung kann man recht wohl mit einer Wellenbewegung vergleichen. Das Stadium der Ruhe wird durch den links sitzenden Knaben verkörpert und ihr rasches Anschwellen durch den aufrecht stehenden, lebhaften Negerjungen, während sie rechts in geringer werdenden Bewegungen wieder abläuft.

Das Gemälde wurde noch im Jahre seines Entstehens auf der deutschen allgemeinen historischen Ausstellung, die zum ersten Male im Glaspalaste zu München stattfand, ausgestellt und allgemein beifällig beurteilt. Von den noch erhaltenen Kritiken ist die von Julius Große[1] bemerkenswert, in der es heißt: »Anselm Feuerbach haben wir früher genannt. Sehr verwandt mit ihm ist Cornicelius, welcher drei Kunstreiterbuben darstellte, wie sie sich die Zeit mit Musik vertreiben. Selten ist die frühzeitige Liederlichkeit, der tolle abenteuerliche Humor solcher Existenzen so brillant und meisterhaft gemalt worden als in diesem Mohrenknaben, der die Becken schlägt, und den beiden andern kleinen Gaunern, die weit über ihre Jahre hinaus gerieben und gewitzigt sind. Der eine schlägt die Pauke, der andere bläst die Trompete und das mit einer solchen still vergnügten lazzaronihaften Hingebung an den Augenblick, als wäre die Welt hinter diesem elenden Leinwandzelte versunken. Wenn Murillo wieder aufstände, er müßte seine Freude an diesem Bilde haben.« Ferner berichtet der Maler und Kunst-

[1] Studien zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. München. 1858.

schriftsteller Hermann Becker[1] über das ausgestellte Bild «Musizierende Kunstreiterbuben von Georg Cornicelius in Frankfurt [!] dürfte wohl hauptsächlich im Hinblick auf Farbe und malerische Wirkung komponiert sein, es ist, als hätte sich der Gegenstand aus zufälligem Zusammentreffen der Modelle gebildet. Die Farbe und Wirkung des Bildes aber ist vortrefflich, die Behandlung breit und meisterhaft und auch der lebendige Ausdruck in den Physiognomien der Buben sehr zu loben.»

Das Kunstwerk ging bald in Privatbesitz über und kam im Herbste 1875, als Cornicelius auf Veranlassung von Professor Plockhorst zum ersten Male in Berlin im Sachseschen Kunstsalon Bilder ausstellte, wieder einmal an die Oeffentlichkeit. Von der dortigen Kritik wurde es durchweg anerkannt, obgleich ich hierüber nur noch einen, aber um so gewichtigeren literarischen Nachweis besitze. Der Kunstberichterstatter des Deutschen Reichsanzeigers[2] gelangt nach einer eingehenden Beschreibung des Gemäldes zu folgender ästhetischen Bewertung: «Mit ganzer Seele sind die Drei bei der Sache: in ihren Mienen und Gebärden prägt sich unübertrefflich das volle, ungestörte Behagen aus, mit dem sie sich ihrem tollen Vergnügen hingeben. Jenes heute fast verschollene, halb leichtsinnig sorglose, halb verworfene Vagabundenleben, das dem Künstler das Motiv seiner Schilderung gab, steht in diesen drei jugendlichen Figuren in einem Bilde vor uns, wie es wahrer und packender kaum erfunden werden kann. Jeder Zug ist hier dem wirklichen Leben abgelauscht und ohne irgend welche romantische Schminke wiedergegeben. Bei aller urwüchsigen Derbheit des Ausdrucks macht sich doch aber auch nirgends etwa eine rohe Empfindung bemerkbar. Mit echt künstlerischem Blick ist das Motiv erfaßt, und der Schärfe der Beobachtung, die jeden Teil des Bildes auszeichnet, der prägnanten Charakteristik, die zumal in dem jungen Paukenschläger mit den brennend dunklen, verwegen blickenden Augen und dem verschmitzt lachenden Munde einen prächtig gelungenen und interessanten Typus hinstellte, gesellt sich dann auch das frohe Behagen an der reichen malerischen Erscheinung

[1] H. Becker, a. a O., Seite 293.

[2] Deutscher Reichsanzeiger und Königlich Preußischer Staatsanzeiger vom 30. Dezember 1875. Nr. 307. «Berliner Kunstausstellungen».

des Dargestellten, die in dem satten und kräftigen, leider durch die Zeit bereits in seiner Frische etwas abgestumpften Kolorit und in der breiten, sichern Vortragsweise zu erfreulichster Wirkung gelangt.»

Das Bild wanderte vor etwa fünfzehn Jahren mit seinem Besitzer nach England. Meine wiederholten Bitten um eine Photographie hatten leider keinen Erfolg. Um nun einen Begriff von diesem höchst interessanten Gemälde zu geben, mußte ich zur Reproduktion die kleine, aber wertvolle Farbenskizze (Taf. III) — 0,24 h., 0,32 br. — (Besitzer: Herr Karl Kießelbach in Hanau) als Ersatz heranziehen.

Von einer Replik der Kunstreiterbuben erfahren wir durch einen Brief[1] von seinem Freunde Friedrich Hinkel, damaligem Konsul in Newyork, worin er Cornicelius bittet, daß sie an einen Herrn Pomeroy dorthin abgesandt werden solle. Da Cornicelius sich niemals vollständig zu kopieren pflegte, so ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß auch in diesem Falle eine Variante sei es in der Form oder Farbe oder Stimmung vorliegt. Doch tatsächliche Angaben vermag ich hierüber nicht zu machen. Aus dem gleichen Briefe entnehmen wir, daß mit dieser transatlantischen Sendung an denselben Herrn eine bestellte Kopie von Lessings Huß vor dem Konzil nach dem im Städelschen Institute in Frankfurt a. M. befindlichen Gemälde mitgeschickt wurde. Nach einer Mitteilung von Gollner war diese Kopie in kleinerem Maßstabe gehalten und von Cornicelius mit einer größeren Tiefenwirkung, als sie das Original besitzt, ausgeführt.

Vom Winter des Jahres 1860 an beschäftigte Cornicelius mit mehrfachen Unterbrechungen einige Jahre hindurch die künstlerische Wiedergabe des gewaltigen, weltgeschichtlichen Ereignisses, das sich im Mai 1527 in der von deutschen Landsknechten und Spaniern im Sturm genommenen Stadt Rom abspielte, es ist der berüchtigte Sacco di Roma. Nach dem Tode Karls von Bourbon waren die führerlosen Truppen unumschränkte Herrscher in der unglücklichen Stadt. Kirchliches und weltliches Eigentum wurden unterschiedslos geplündert, wobei

[1] Der Brief ist aus Bonn unter dem 27. Oktober 1859 datiert

die spanischen Söldner sich besonders hervortaten, während die Landsknechte den in der Engelsburg eingeschlossenen Papst und die hohe Geistlichkeit durch possenhafte kirchliche Aufzüge und die Farce eines von ihnen gewählten Papstes verhöhnten.

Von dem mit zahlreichen Figuren belebten und etwa in halber Lebensgröße ausgeführten Bilde, das die Landsknechte in Rom (Taf. VI) betitelt war und von seinem Schöpfer auch nach dem Mittelpunkte der Handlung zuweilen der Narrenpapst genannt wurde, hat sich glücklicher Weise noch eine Photographie erhalten, während das Original nach verschiedenmaliger Umarbeitung vom Künstler so gut wie vernichtet wurde. Mit Hilfe dieser Photographie läßt sich der Gang der Handlung einigermaßen feststellen. Aus einem von Rauchwolken erfüllten hohen Raume, der von Säulen getragen wird, wälzt sich über Trümmerhaufen und an Menschenleibern vorbei in fast völliger Regellosigkeit ein absonderlicher Zug. Auf einem tragbaren Thronsitze, der auf den Schultern mehrerer finster blickenden Männern in Pluderhosen und mit breitkrempigen Federhüten ruht, wird eine fragwürdige Gestalt, die ihre Rechte zum Segnen erhoben hat und auf deren rückwärts gebeugten Kopfe eine Tiara sitzt, einhergetragen. Das lange weiße geistliche Gewand, zu dem der geschlitzte bauschige Aermel des ausgestreckten rechten Armes einen höchst wunderbaren Kontrast bildet, die Art der umgehängten Stola und die theatralische Kopfhaltung verraten nur zu deutlich eine Satire auf den höchsten Vertreter der Christenheit. Ein an Stangen und Piken getragener Thronhimmel erhöht das karikiert feierliche Aussehn des Papstes der Landsknechte. Vor ihm her reitet auf einem Esel ein fanatisch dreinschauender, struppiger Geselle in Pilgertracht und mit umgehängter Stola; er weist mit den Fingern seiner Rechten auf den Papst hin und preßt die Statue eines Heiligen an seine linke Seite. Neben ihm schwingt mit dem linken Arme eine verwegene Männergestalt ein Weihrauchfaß, während der rechte ein Vortragekreuz hoch emporstreckt. Etwas seitlich und vor ihnen schreiten zwei Ordensleute, ein Kapuziner und ein Dominikaner, und bilden zu dem Gebahren der wüst aussehenden Gesellen einen wohltuenden Gegensatz. Ihre um die Hände gelegten Fesseln zeigen, daß sie gezwungen an

diesem tollen Aufzuge teilnehmen. Mit Würde und für die Sünde der Verblendeten betend, ergibt sich der Kapuziner in sein Schicksal, während die Blicke des Dominikaners deutlich einen Protest gegen das ruchlose Treiben verraten, weshalb ihm ein wilder Landsknecht drohend die Faust vor das Gesicht hält. Den Zug eröffnet mit einer Inful auf dem Kopfe eine bärtige Männergestalt, die über ihrem Harnisch ein kostbares Meßgewand trägt und auf der rechten Schulter einen Flamberg liegen hat. Neben dem Throne bewegt sich, ein Tamburin schwingend, in bacchantischem Tanze ein blumengeschmücktes junges Weib. Vielerlei Volk schließt sich, in einem wenig geordneten Zuge eine Treppe herabsteigend, dem Narrenpapste an. Kirchenfahnen, Vortragekreuze, Schwerter und Musikinstrumente sieht man aus der bewegten Menge auftauchen. Die gleiche Unruhe überträgt sich auf den im Hintergrunde stehenden Volkshaufen, der fackelschwingend und gestikulierend den Zug begrüßt. Weihrauchdunst und Fackelqualm erfüllen die Luft mit Rauchwolken.

Die Aufgabe, das an einen karnevalistischen Aufzug erinnernde Treiben halbbetrunkener Landsknechte bildlich darzustellen, war für Cornicelius keine leichte. Aesthetische Bedenken schwerwiegender Art lassen sich gegen ein derartiges Thema vorbringen, und es ist daher um so anerkennenswerter von dem Künstler, daß er trotz angestrebtem Realismus das eigentlich Gemeine fernzuhalten wußte. Der Komposition als Ganzem fehlt ein einheitlicher Zusammenhang; der Hauptvorgang, das Auftreten des Pseudopapstes, wird durch einige zu sehr in den Vordergrund gerückte und zu lebhaft agierende Personen beeinträchtigt. Wir sehen auf dem Bilde mehrere Gruppen vorzüglich charakterisierter Leute, wohingegen es dem Künstler weniger gelang, die Menschenmassen harmonisch zu gliedern und zueinander in Bewegung zu bringen. Hier hatte die Kunst von Cornicelius ihre Grenzen erreicht, ihr Schwerpunkt liegt vielmehr im Menschen selbst und zwar in der vollendeten Wiedergabe einzelner oder nur weniger Individuen. Wiederholte Versuche, in dem figurenreichen Bilde eingreifende Aenderungen vorzunehmen, störten naturgemäß auch die gesamte Farbenharmonie, so daß das ganze Bild auf

einen anderen Grundton gestimmt werden mußte, was auch dem eminenten Können des Malers gelang. Doch Zeit, Arbeitskraft und auch Geld für die vielen Modelle[1] gingen hierbei verloren. Im Laufe der Jahre änderte er einige Szenen zum Schaden der Gesamtheit, die Komposition hatte allmählich kein Interesse mehr für ihn, so daß er das Bild, an dem er zuletzt stets mit einem gewissen Mißmut gearbeitet hatte, durch Uebermalen zum großen Teil vernichtete. Nur einzelne Studien erinnern noch an die außerordentliche aufgewandte Mühe, und die vorhandene Photographie gibt uns eine Idee von dem zerstörten Bilde, das trotz seiner Schwächen wieder ganz vorzügliche Momente enthielt.

Einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit hat es, daß Cornicelius einer allezu realen Auffassung der Kunst, die seine andauernde Beschäftigung mit dem Narrenpapste notwendig mit sich brachte, habe dadurch ein ideales Gegengewicht geben wollen, daß er sich gleichzeitig mit der Darstellung stimmungsvoller Szenen aus dem Klosterleben und der künstlerischen Verherrlichung einiger unserer schönsten Märchengestalten sowie der Poesie des Kindesalters befaßte. In seinen Mönchsbildern ist ihm die damals noch vorherrschende sentimentale Auffassung der Düsseldorfer durchaus fremd, auch haben sie mit den zu materiell angelegten Figuren eines Grützner nichts gemein. In ihnen wird mehr eine leise Erinnerung an die Idealgestalt eines Franz von Assisi oder eines Fra Angelico und an die sympathischen Vertreter, die unsere mittelalterliche Mystik hervorbrachte, wachgerufen, freilich in eine moderne Weltanschauung übertragen. Der Künstler suchte in die feinsten Regungen ihres Seelenlebens einzudringen und hat sie dann in überzeugendster Weise zum Ausdruck gebracht. Ein Grundgedanke, den einige dieser Bilder gemeinsam haben, ist der, daß trotz der tiefsten Andachtsstimmung und des Aufgebens des eigenen Ichs immer noch zarte Fäden zu der Welt, der feierlich entsagt wurde, hinüberleiten und manchmal einen, wenn auch

[1] Als Modelle eigneten sich für ihn besonders die am Main beschäftigten Gelegenheitsarbeiter, die sog. Mainhinkel, infolge ihres ziemlich verwilderten Aussehens.

nur vorübergehenden Konflikt zwischen dem religiösen Pflichtbewußtsein und dem rein menschlichen Empfindungsleben hervorrufen können.

Eine Anzahl dieser psychologisch interessanten Mönchsbilder befindet sich im Ausland, und wir können uns daher nur mit Hilfe noch vorhandener Studien und Farbenskizzen einen Begriff von ihnen bilden. Ein literarisches Zeugnis[1] aus der damaligen Zeit, das mit ziemlichem Verständnis ihren seelischen Gehalt zu ergründen sucht, ist daher von besonderer Wichtigkeit. Zunächst ist von einem Bilde, die Mönche genannt, von dessen Existenz weder eine Studie noch eine sonstige Notiz Kunde gibt, die Rede. Es wird daher wohl am zweckmäßigsten sein, wenn ich den betreffenden Bericht im Wortlaut anführe: «Vielen Besuchern der letzten Artist Frind Exhibition fiel das Bild «Die Mönche» von Cornicelius auf und sie zeigten ein großes Interesse dafür. Es stellt einen alten Mann dar, lesend, während zwei andere zuhören — aber mit wie verschiedenem Geist und Herzen offenbart aufs tiefste ihr beredter und kontrastierender Ausdruck. Dieses meisterhafte Werk ist in der Kunsthandlung von William Schaus, 769 Brodway, ausgestellt.

Ein anderes und kleineres, aber höchst pathetisches und ausdrucksvolles Werk von demselben Maler, ebenfalls dort zu sehen, stellt den Garten eines Klosters dar, wo ein junger Mönch, der während eines einsamen Spazierganges in seinem Brevier gelesen, nun vor einem Säulengange stehen bleibt, unter dessen Bogen zwei weiße Tauben sich schnäbeln und girren in liebendem Zeitvertreib. Der einsame, jugendliche Fromme steht da, sein Buch achtlos haltend, während er dahin blickt, mit unendlichem Selbstbedauern überdenkend, wie wir deutlich in seinem Angesicht und seiner Haltung sehen, das Selbstopfer menschlicher Neigungen, dem er geweiht ist, mit sehnsuchtsvollem Herzen und unbefriedigtem Geiste. Die Natur erweckt süße Klänge in seiner Seele; Wille und Schicksal mehr als Frömmigkeit hatten ihn gefesselt. Es ist ein einfaches Motiv, eine anspruchslose Konzeption, aber voller Bedeutung und Gefühl.»

[1] Newyorker «Abend-Post» vom 18. Januar 1865.

Von diesem unter dem Namen «Mönche im Gebet» auch sonst bekannten Bilde ist noch eine kleine Farbenskizze — 0,34 h., 0,265 br. — vorhanden. (Im Besitze der Familie.) Durch sie ist es mir ermöglicht, einige beschreibende und koloristische Details hinzuzufügen. Der junge Mönch in weißer Ordenstracht mit schwarzen Mantel und Kapuze hat die oberste Stufe der Treppe eines Kreuzganges erstiegen und hält im Gehen zögernd inne. Sein Blick ist von seinem in der rechten Hand gehaltenen Brevier abgelenkt und auf ein weißes Taubenpaar, das sich auf einem seitlich vorspringenden Sockel im Liebeswerben verfolgt, gerichtet. Hinter ihm steigt ein älterer Bruder, dessen Gesicht durch ein vorgehaltenes Buch zum größten Teile verdeckt wird, die Treppe hinan. Ganz versunken in sein tägliches Gebetspensum hat er sich schon längst in der Tugend der Entsagung vervollkommnet, und keine Lockungen der Welt können mehr seine Gedanken von seinem Verkehre mit Gott ablenken. Im Hintergrunde schimmert durch den Bogen eines Fensters das Blau des Himmels, und die Umrisse einer Landschaft tauchen auf.

Das Gemälde befand sich im Jahre 1863 auf der internationalen Kunstausstellung in München und muß damals nicht unbeachtet geblieben sein, wie einer Zuschrift des Karlsruher Kunstvereins [1], in der Cornicelius um die Ueberlassung seines «Meisterwerkes», Mönche im Gebet, für die permanente Ausstellung in Karlsruhe und Baden-Baden ersucht wird, zu entnehmen ist. In letzterer Stadt wurde es von einem Kunsthändler mit noch anderen Bildern von Cornicelius angekauft und wanderte mit diesen nach Amerika. Welche Bilder es außer den von der Newyorker Abendpost erwähnten noch waren, läßt sich leider nicht ermitteln, da die Forsetzung des ihr entnommenen Berichtes nicht mehr zu beschaffen ist. Ob die beiden im Besitze von Herrn Sanitätsrat Dr. Eisenach in Hanau befindlichen Farbenskizzen von Mönchsbildern zu ausgeführten Gemälden, die ins Ausland gingen, dienten oder nur als Skizzen existieren, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Die eine

[1] Das Schriftstück ist unter dem 8. Oktober 1863 datiert und vom Vereins-Präsidenten Kachel und dem Vereins-Sekretär Schunggart unterzeichnet.

Skizze, am Klosterfenster, — 0,29 h., 0,20 br. — zeigt in Seiten-Rückenansicht und verlorenem Profil einen Franziskaner, der an die Wand der Nische eines niedrigen Fensters gelehnt und in der Rechten seines untergeschlagenen Armes ein Buch haltend, auf die weite blaue Meeresfläche hinausschaut. Ein grüner, querverlaufender Vorhang schließt die obere Oeffnung ab, links seitlich ragt ein Oleanderzweig mit seinen mattgrünen Blättern und einer rosafarbenen Blüte herein. Wir sehen das Angesicht des Mönches nicht, und doch fühlt sich unsere Phantasie zu ihm hingezogen. Wir blicken mit ihm hinaus auf die unabsehbare blaue Wasserfläche, wir bewundern mit ihm die Allmacht des Schöpfers und empfinden den Seelenfrieden, den die Natur in ihrer Erhabenheit auch auf uns überströmen läßt. — Die schmucklose Zelle und ihr einfacher Bewohner bilden in ihrem anspruchslosen Kolorit zur Farbenpracht der Außenwelt schon in der kleinen Skizze einen erhebenden Gegensatz.

Die zweite Skizze, das Sturmläuten beim Klosterbrande, — 0,29 h., 0,20 br. — scheint rein malerischen Gesichtspunkten ihren Ursprung zu verdanken. In einem Turmraume, durch dessen rundbogiges großes Fenster ein mächtiger Feuerschein, der nur noch ein wenig vom Abendhimmel durchschimmern läßt, leuchtet, befinden sich zwei Franziskanermönche. Der eine kniet, von hinten gesehn, auf dem Boden und streckt entsetzt beide Arme aus, während der zweite rechts stehende und fast im Profil gesehene an dem Strange eine Glocke in Bewegung setzt. Der Widerschein der Flammen an den Händen des einen Mönches und die Randlichter im Gesichte des Läutenden und die an einzelnen Stellen grell erleuchteten Gewandteile rufen bei allem Ernste der ganzen Szene einen etwas phantastischen Eindruck hervor.

Das letzte und meinem Empfinden nach das reifste der in den 60er Jahren entstandenen Mönchsbilder von Cornicelius ist das Oelgemälde: Musizierende Mönche (Taf. V) oder, wie es in einem Gemäldekataloge[1] heißt: Ein verklungenes Lied

[1] «Katalog der zum Nachlasse des Herrn Fritz Böhm gehörenden Oelgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen, welche durch die Kunsthandlung von F. A. Prestel in Frankfurt a. M. am 19. Juni 1893 zur Versteigerung gelangen». Seite 9.

— 0,75 h., 0,95 br. — (Besitzer: Herr Rechtsanwalt Dr. Alexander Berg in Frankfurt a. M.).

Vor der offenen Seite einer Loggia, zu der einige Steinstufen hinaufführen, sitzen zwei Mönche verschiedenen Alters. Der jüngere, ganz im Profil und mit nach abwärts gerichteten Blicken, sitzt etwas erhöht zwischen zwei Pfeilern, von denen der vordere durch eine vorliegende Halbsäule geziert und von herbstlichem Weinlaub und Efeu umrankt ist. Mit seiner Linken hält er eine auf dem Schoße liegende Geige, während seine Rechte lässig auf dem Knie ruht. Seitlich vor ihm sitzt gebeugt auf der obersten Treppenstufe der ältere und stützt sein gesenktes Haupt mit der linken Hand, wobei das Gesicht bis auf den Stirnteil unsichtbar bleibt. Zwischen seinen Knieen hält er ein Cello, dessen Hals der linke auf dem Schenkel ruhende Arm umgreift; die schlaff herabhängende Rechte umfaßt den Bogen. Links von ihnen fließt in langsamem Laufe ein größerer Fluß, an dessen jenseitigem Ufer sich Hügelketten, die zum Teil bewaldet sind und sich im Wasser widerspiegeln, hinziehen. Ganz fern erkennt man die Umrisse tiefblauer Berge, über denen eine Schicht eines gelblichen Abendhimmels sich lagert.

In diesem an sich anspruchslosen Motive hat der Künstler ein ergreifendes Stück Seelenlebens wiedergegeben, nachdem er es mit den Augen eines Poeten erschaut hatte. An einem Spätsommerabend, an dem die Dämmerung schon ihre Schatten auszubreiten sich anschickt, haben nach einem wie immer in beschaulicher Ruhe verlaufenen Tage zwei seelenverwandte Naturen am stimmungsvollsten Plätzchen des Klosters sich eingefunden, um durch die Klänge der Musik sich über das Einerlei der Alltagssphäre zu erheben. Ihre frommen Weisen klingen allmählich zum Lobe Gottes in seiner herrlichen Schöpfung aus und gestalten sich zu Melodien, die ihre Gedanken unwillkürlich zur Welt, der sie entsagt haben, zurückführen. Beide stehen noch unter der mächtigen Wirkung der soeben verklungenen Töne. Ernst heftet der jüngere, äußerst sympathische Ordensmann seine Blicke auf den Boden. Erinnerungen an eine sonnige Jugend, die noch nicht weit hinter ihm liegt, scheinen in ihm aufgetaucht zu sein und ihn nachdenklich zu stimmen. Doch ganz anderer Art sind die Eindrücke, welche die Musik

anscheinend auf den älteren Bruder hervorgerufen hat. Längst vergessen geglaubte Erinnerungen an sein vom Schicksal gerütteltes Leben sind mit einer unheimlichen Klarheit vor seine Augen getreten und haben den inneren Frieden, den er in den Mauern des Klosters gefunden zu haben wähnte, vorübergehend gestört. Schmerzerfüllt gedenkt er der lange entschwundenen Zeit. Zu diesen zwei sich quälenden Menschenherzen bildet die Natur in ihrer majestätischen Ruhe und ihrer unvergänglichen Schönheit einen wunderbaren Gegensatz.

Die dunklen Gestalten der beiden Mönche mit ihren herrlichen Bewegungsmotiven heben sich in weichen Umrissen von der schon in Dämmerung versunkenen Umgebung ab. Leichte Nebelschleier beginnen sich über den Fluß und die Landschaft auszubreiten. Am fernen Horizonte sieht man die Konturen eines Gebirgszuges, der mit seinem tiefen Blau und dem leuchtenden Gelb des letzten Widerscheines der untergegangenen Sonne dem Bilde einen stimmungsvollen Farbeneffekt verleiht. Den landschaftlichen Teil dieses Gemäldes hat der Künstler seiner engeren Heimat entlehnt. Der im Garten des Schlosses zu Philippsruhe auf einer Terrasse gelegene Pavillon diente als Motiv für die Architektur des Bildes; der vorbeifließende Fluß ist der Main, auf dessen jenseitigem Ufer hinter den Steinheimer Steinbrüchen sich Wälder und Höhenzüge ausdehnen. Eine Replik des Bildes kam, wie ich bestimmt weiß, nach Amerika, und es ist aus dem schon früher erwähnten Grunde als wahrscheinlich anzunehmen, daß er irgend eine Aenderung in den Farben- oder Stimmungswerten vorgenommen hat. Eine kleinere, gut ausgeführte Farbstudie befindet sich noch in Hanau. (Besitzer: Herr Bijouteriefabrikant J. Geisell.)

In einem mir vorliegenden Zeitungsausschnitte aus einem Frankfurter Blatte, dessen Name und Datum fehlen, wird ein Corneliussches Bild, das im Frankfurter Kunstverein ausgestellt war, und als dessen Entstehungszeit sich auf Grund einer kurzen Anfangsbemerkung[1] mit ziemlicher Bestimmtheit das Jahr 1861 feststellen läßt, kritisiert. Die betreffende Stelle lautet: . . . «Doch ist seit einigen Tagen auch ein größeres

[1] Es ist hier von dem Provisorium des Kunstvereins bis zur Uebersiedelung in sein Eigentum die Rede. Diese erfolgte im Jahre 1861.

Gemälde von Cornicelius in Hanau ausgestellt, welches einer eigenen Besprechung würdig ist. Es führt den Namen «Der Polischinellkasten» und ist eine sinnreiche Komposition. Mitten unter den hier heimischen Kindern, aus deren Mienen Gesundheit und jugendliche Heiterkeit strahlt, wenn ihre Kleider auch nicht immer von Wohlstand zeugen, und welche in dichtgedrängten Haufen ohne Nebengedanken an den Spässen des Polischinell sich erfreuen, steht ein zu dem wandernden Kunsttempel gehöriges fremdes Kind mit feinen, blassen, gedankenreichen Zügen, auf denen sich ein schweres Schicksal malt und dessen Anblick jeden Beschauer an Mignon mahnt. Der Kontrast ist vortrefflich durchgeführt, aber weniger ist die Technik der Malerei zu loben, da die Gruppe der Kinder gar zu flach gehalten ist und nicht auseinandergeht.» Der Aufbewahrungsort des Gemäldes ist mir nicht bekannt, auch sind weder eine Skizze noch Studien vorhanden, weshalb man zu seinem Verständnis das im Jahre 1878 gemalte Oelbild «Das Kasperletheater» (Taf VII) — 0,82 h., 0,66 br. — worin dasselbe Thema behandelt wird, vergleichsweise heranziehen muß. Das Bild wurde auf Bestellung des Herrn Geh. Sanitätsrates Dr. Rehn, des bekannten Kinderarztes in Frankfurt a. M., gemalt und befindet sich noch in seinem Besitze.

Links sieht man zur Hälfte ein mit blaugrünem Stoff überzogenes Puppentheater, dessen oberer Rand von einer Borde mit weißen Fransen rings umzogen wird. Ein roter Teppich hängt vom untern Rand der vorderen Oeffnung herab. Auf ihm erkennt man die übergebeugte, komische Gestalt Kaspers mit einem großen Prügel; auf seinem Rücken sitzt ein Teufel mit roten Hörnern und unter ihm liegt besiegt eine Spukgestalt der Hölle. Vor der Seitenwand des Theaters steht ein Stuhl, auf dem, mit einem Mäntelchen bekleidet, ein dunkeläugiges kleines Mädchen kauernd sitzt. Ein schwarzrotes Tuch und eine Trompete liegen noch auf dem Stuhle. Den größten Raum des Bildes nimmt eine Menge Kinder verschiedenen Alters ein. Sie stehen, mit unverwandten Blicken auf die Bühne schauend, zum Teil schon da, während eine Anzahl neu hinzugetreten ist oder sich anschickt, die Treppe eines im Hintergrunde befindlichen Hauses zu verlassen, dessen linke Ecke von einem auf

Säulen ruhenden Architrave, auf dem schwach angedeutete Figuren stehen, abgeschlossen wird.

Der Künstler zeigt uns einen Einblick in eine kleine Welt, die in ihrer Harmlosigkeit doch nicht einer gewissen Gemütstiefe entbehrt, und hat hierbei mit einem feinen Verständnisse für die Seele des Kindes eine Reihe prächtiger Kindertypen geschaffen. Ein wanderndes Kasperletheater hat in der Nähe eines Schulhauses seine Vorstellungen begonnen und zunächst die kleineren, auf der Straße spielenden Kinder, zu denen sich dann die aus der Schule kommenden größeren allmählich hinzugesellen, herbeigelockt. Mit welchem Ernste und mit welchem Interesse folgen die Jüngsten den stürmischen Vorgängen auf der Bühne und lauschen auf die Reden Kaspers! Wie meisterhaft hat es der Künstler verstanden, die Empfindungen des Staunens, des Ergriffenseins und des Behagens schon in diesem zarten Kindesalter zum Ausdruck zu bringen! Die älteren Mädchen haben für die tragikomische Situation nur ein verständnisvolles Lächeln, während die Buben die Schlagfertigkeit der Zunge und der Arme des Bühnenhelden mit begeistertem Zurufen und erhobenen Armen begrüßen. Ein jugendliches Kindermädchen mit seinem Pflegbefohlenen auf dem linken Arme verfolgt mit Aufmerksamkeit den Verlauf des Stückes. Abseits von der von Staunen, Freude und Jubel erfüllten Kinderschar sitzt ein zur Truppe gehörendes Kind, das scheu und teilnahmlos aus seinen dunklen Augen blickt. Die schon oft vernommenen Spässe und die Heldentaten eines Kaspers können ihm nicht mehr imponieren, es muß geduldig warten, bis das Spiel zu Ende ist.

In diesem Bilde handelt es sich durchaus nicht um eine einfache Wiederholung des 17 Jahre früher bearbeiteten gleichen Themas, sondern es ist bei dem Ideenreichtum und der leichten Gestaltungskraft des Künstlers als eine völlige Neuschöpfung zu betrachten. Die Tiefenwirkung, die nach der Ansicht des Kritikers auf dem ersten Bilde, nicht zur Geltung kam, ist bei der zweiten Bearbeitung hervorragend und dabei sind die Gruppen der Kinder lebenswahr und formenschön. Unter diesen befinden sich nebenbeibemerkt die Porträts von drei Kindern des Auftraggebers. Auch scheint mir der Hintergrund des ersten

Bildes ein anderer gewesen zu sein als auf dem zweiten, zu dem Cornicelius das Altstädter Rathaus in Hanau, von dem die Freitreppe angedeutet ist, und sein ausladender Oberstock, ein Torbogen mit dem benachbarten, von Säulen umrahmten Gerechtigkeitsbrunnen deutlich zu erkennen sind, benutzte. Das abseits sitzende, prächtige Spielerskind auf dem zweiten Bilde ruft mehr den Eindruck von Aengstlichkeit infolge Alleinseins hervor und ist noch viel zu klein, um mit seinen gedankenreichen Zügen jeden Beschauer an Mignon zu gemahnen, wie der Kritiker vom Kinde des ersten Bildes behauptet. Das Romantische der ganzen Situation und die buntfarbig gekleideten Kinder und besonders die roten Mützen einiger Buben gaben dem Künstler Gelegenheit auch koloristische Feinheiten in hoher Vollendung darzubieten. Leider haben die Farben durch Nachdunkeln etwas verloren. Das Bild gehört zu den wenigen Werken, in denen Cornicelius seinem gesunden Humor, dessen er sich im gewöhnlichen Leben erfreute, auch einmal künstlerischen Ausdruck verliehen hat.

Im Jahre 1865 beendete Cornicelius das koloristisch hervorragende Oelbild: das Ständchen oder wie es auch in dem Prachtwerke «Deutsche Kunst in Bild und Lied»[1] genannt wird: «Mädchen auf dem Balkon». — 0,88 h., 0,62 br. — (Besitzer: Herr Sanitätsrat Dr. Eisenach in Hanau).

Hinter der Balustrade einer Terrasse stehen links oben zwei vornehme Mädchenerscheinungen, von denen die eine mit schwarzen Haaren und in einem weißen weitärmeligen Gewande sich leicht mit ihrem Ellbogen auf das Geländer stützt und in der zum Wurfe bereiten Hand eine Rose hält. Das zu ihrer Linken stehende zweite Mädchen mit rotblondem Haar und in einem roten Kleide und einer schwarzen Spitzenmantille lehnt sich an den steinernen Eckpfosten der Balustrade; mit ihrer linken Hand berührt sie sanft das Kinn, während ihre andere den linken Ellbogen stützend umfaßt. In der Tiefe rechts erkennt man im Dunkel die Gestalt eines jugendlichen Sängers,

[1] «Deutsche Kunst in Bild und Lied.» Original-Beiträge Deutscher Maler und Dichter. Herausgegeben von Albert Träger. Achter Jahrgang 1866. Leipzig. Druck u. Verlag des lithographischen Instituts von J. G. Bach. Seite 47.

der die Saiten einer Laute anschlägt und seine Blicke nach oben richtet. Eine Rosenhecke mit blühenden Rosen umrankt die Stützmauer der Terrasse. Den Hintergrund bilden Baumgruppen des Parkes, die noch einen kleinen Teil des Himmels freilassen.

Dieses einfache Motiv hat der Künstler auf eine rein lyrische Tonart gestimmt und ihm besonders durch den geheimnisvollen Reiz der heraufziehenden Abenddämmerung intime Stimmungswerte verliehen. Wunderbar fein hat er die verschiedenartigen Empfindungen der beiden lauschenden Schönen durch ihre Körperhaltung und ihre charakteristischen Handbewegungen angedeutet. Während die eine in etwas lässiger Stellung dastehende offenbar nur dem Wohllaut der Stimme und den Klängen der Musik ihr Ohr leiht, durchströmen den Körper der zweiten Empfindungen entgegengesetzter Natur. Ihr aufgestützter Oberkörper, ihr leicht nach rechts hin geneigter Kopf und die Haltung ihrer Hand zeigen eine gewisse Unruhe und verraten ein anderes Interesse als ein rein musikalisches. Der nachdenkliche Blick ihrer wundervollen Augen beweist nur zu deutlich, daß die Worte des Sängers, die sie mit Recht auf sich bezieht, in ihrem Herzen Eingang gefunden haben. Sein wohlgebildetes, ritterliches Aeußere, das sich im Dunkel des Schattens nur leicht abhebt, läßt noch gerade erkennen, daß er auch der Zuneigung der von ihm Verehrten würdig ist. Die Poesie dieses erhebenden Augenblicks hat Albert Träger[1] nachempfunden und ihr entsprechenden Ausdruck verliehen in einem Gedichte, das mit dem Verse schließt:

«Den Stolz, der bang noch zaudert,
Laß ihn dem Wind zum Spiel,
Nie hat ein Stern geplaudert,
Wenn ein Rose fiel;
Der Nacht verschwiegnem Schoße
Du still vertrauen mußt,
Die Rose nur, die Rose
Gib mir von Deiner Brust!»

Inhaltlich wie koloristisch erinnert das Bild etwas an Feuerbachsche Schöpfungen, die um dieselbe Zeit entstanden sind, doch kann von einer gegenseitigen Beeinflussung keine Rede sein, sondern es muß das beiden Künstlern Gemeinschaftliche

[1] «Deutsche Kunst in Bild und Lied» a. a. O.

vielmehr auf die gleichen Wurzeln, aus denen ihre Kunst entsproß, zurückgeführt werden. Prächtig hebt sich ein Teil des weißen Gewandes des einen Mädchens und sein gelblicher federgeschmückter Strohhut, den es in der linken Hand hält, von dem herrlichen Rot eines über das Geländer gelegten Teppichs ab, und der durch das verschwommene Grün der Bäume gebildete Hintergrund läßt die weichen Umrisse der beiden Figuren wirksam hervortreten. Ihre wunderbar gemalten Hände reden allein schon eine Sprache für sich. Durch die Schwere des Abendhimmels und die um diese Zeit nicht mehr stark differenzierten Farben der Bäume hat der Maler den Frieden in der Natur so herrlich wiedergegeben, daß man seine Nachklänge selbst noch auf der nach dem Bilde im Jahre 1865 ausgeführten farbigen Lithographie[1] (19,3 × 13,3 cm) zu empfinden glaubt. Die Schöne in Weiß, der das Ständchen gilt, trägt die Züge der Gemahlin des Künstlers.

Im Frühjahre 1865 war das Bild in der permanenten Kunstausstellung von Pietro del Vecchio in Leipzig ausgestellt.

In der «Didaskalia» vom 9. Januar 1875 wird eine Replik dieses Bildes, die ein Mitarbeiter gelegentlich einer Besichtigung des fast vollendeten «Konrad von Marburg und die heilige Elisabeth» im Atelier des Künstlers gesehen hatte, erwähnt. Er schreibt nicht mit Unrecht: «Neben diesem grandiosen Gemälde aus der Welttragödie kann die süße Lyrik in dem ebenfalls neuen Bilde: «Das Ständchen» nicht recht zur Geltung kommen. Man kann nicht Romeo und Julie gleich nach dem Macbeth lesen.»

Die zweite Bearbeitung des gleichen Themas unterscheidet sich wesentlich von dem zehn Jahre früher erschienenen Originale. Vor allem hat sie einen mehr porträtartigen Charakter und ist in andere koloristische Werte umgesetzt. Dies Bild wurde im Auftrage der Familie Ph. Holzmann in Frankfurt a. M. gemalt, und die Rosespenderin, die in rotem Kleid und schwarzer Spitzenmantille mit ausgestrecktem Arme dargestellt ist, trägt die Züge und die Formen der Tochter des Hauses (Besitzer: Herr Wilhelm Holzmann in Frankfurt a. M.).

[1] Deutsche Kunst in Bild und Lied. A. a. O. S. 49.

Die Vorliebe für Stoffe aus unseren deutschen Volksmärchen beginnt in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre und hat den Künstler während eines Zeitraums von fünfzehn Jahren mehr oder weniger intensiv begleitet. Die Voraussetzungen zu einer echt künstlerischen Wiedergabe besaß Cornicelius in hohem Grade, da ihm eine tiefe poetische Auffassungsweise eigen war, und er sich mit kindlicher Naivität selbst noch im Alter in die Lektüre von Märchen versenken konnte. Ferner fand er hierbei auch Gelegenheit, sein glänzendes Kolorit bei der Gestaltung romantischer Szenen und Landschaften voll entfalten zu können und gerade hierin unterscheidet er sich von den wunderbaren Märchenschöpfungen eines Moritz von Schwind, die sich durch die Anmut der Formensprache und eine rhythmische Behandlung der Umrisse bei hochpoetischem Gehalte auszeichnen und darüber ihre mangelnde Farbenempfindung ganz vergessen lassen. In einer Reihenfolge die Corniceliusschen Märchenbilder aufzuzählen, ja selbst bestimmte Angaben darüber zu machen, welche er überhaupt gemalt hat, ist mangels gesicherter Grundlagen nicht möglich.

Als die erste feststehende Zahl, die aus dem Dunkel dieser Schaffensperiode hervorleuchtet, ist der 22. April 1867, von dem der Maler nach einem Eintrage in den Tagebüchern des Hanauer Geschichtsvereins das Märchenbild: Hänsel und Gretel öffentlich ausstellte, zu erwähnen. Das Original befindet sich in England (Besitzer: Herr Charles Scarisbrick in Southport). Die Studien zu diesem Bilde fallen mit seinen Landschaftsstudien, die er, wie wir später ausführlicher erfahren werden, im Steinheimer Walde am sog. Feensee machte, zusammen. Die Szenerie war vollständig für das Märchen geschaffen. Mitten im Walde liegt, von den verschiedensten Bäumen und Sträuchern, die durch die Ranken von Schlinggewächsen etwas phantastisch ausschauen, dicht umrahmt, der einsame See. Ueber die dunkle Wasserfläche sehen wir in stolzer Haltung einen blendendweißen Schwan, zwischen dessen gespreizten Flügeln ein schönes Mädchen Platz gefunden hat, dahingleiten. Die blauen Augen des mit einem Blütenkranze geschmückten Kindes blicken scheu, lassen aber doch seine Freude über den Reiz des außergewöhnlichen Vorganges durchschimmern. Am Ufer steht ängstlich wartend Hänsel.

Eine Replik aus einer etwas späteren Zeit besitzt Herr Geh. Sanitätsrat Dr. Rehn in Frankfurt a. M. (Taf. VII) — 0,19 h., 0,29 br. —. Ein Schwan, auf dem Gretel in einem roten Röckchen und mit einem blauen Blütenkranze im offenen Haar sitzt, steuert auf einer blauen Wasserfläche mit weißlichen Wellenkreisen nach dem rechten Ufer, das von hohem, von weißen Winden umrankten Schilf bewachsen ist, zu. Eine weiße Schwalbe fliegt voraus, und auf dem Wasser schwimmen bunte Blumen, die den Händen des Kindes entfallen sind. Die im Hintergrunde in den verschiedensten fein gestimmten Abstufungen von Braun und Graugrün sich hinziehenden Waldpartien, über die sich ein graugelber Himmel erhebt, geben dem Bilde einen ernsten Abschluß, wodurch der poetische Stimmungsgehalt des Märchens mit seinem lieblichen Wasseridyll wesentlich gesteigert wird. Eine etwas dekorativ gehaltene Kopie des Bildes befindet sich noch in Hanau (Besitzer: Herr Brauereibesitzer C. Beck in Hanau).

Um die gleiche Zeit, vielleicht auch etwas früher, dürfte das Märchenbild: Die sieben Raben entstanden sein. Wo es sich gegenwärtig befindet, ist mir unbekannt, ebensowenig bin ich in der Lage, eine genauere Beschreibung von ihm geben zu können. Nur eine Farbenstudie von dem schlafenden Schwesterchen scheint das ganze noch vorhandene Studienmaterial zu sein. Cornicelius legte seinem Bilde das Märchen von L. Bechstein zugrunde und zwar behandelte er die Szene, wo die in sieben Raben verwandelten Brüder nach Hause fliegen und ihre Schwester schlafend antreffen. Die Farbenstudie — 0,195 h., 0, 305 br. — (Besitzer: Dr. K. Siebert in Freiburg i. Br.) zeigt uns ein braunhaariges kleines Mädchen in einem kurzärmeligen Hemdchen, das nach rechts gewandt, auf einem Bette schläft und seinen Kopf auf einem rosafarbigen Kissen liegen hat. Eine hellrote Decke ist über einem Teil des rechten Armes und den Rücken ausgebreitet. Ein dunkellila Vorhang schließt links seine Lagerstätte ab. Die Ruhe des Schlafes des herzigen Kindes erscheint so natürlich, daß man die regelmäßigen Atemzüge wahrzunehmen glaubt. Das fein modellierte Köpfchen mit seinem braunen Haare hebt sich von dem Rosa des Kopfkissens und dem Dunkelgrau des Hintergrundes prächtig ab. Die übrigen Farben wirken in ihrer Einfachheit äußerst anmutend.

Eine zweite Bearbeitung des Bildes führte Cornicelius infolge eines Auftrags im Jahre 1881 aus. Der Aufbewahrungsort auch dieses Bildes ist mir unbekannt. Nur noch einige Bleistift- und Farbstudien geben über Einzelheiten etwas Aufschluß. Besonders sind es Oelstudien von fliegenden, schwebenden und laufenden Raben, die meist auf einer exakten Naturbeobachtung beruhen. Eine andere Farbenstudie, die dem Künstler als Motiv für die Behausung der sieben Raben diente, gibt uns ein Stück von der Treppe und dem Balkenwerke des Bodens seines Hauses in der Langstraße 52 wieder. Auf einer Bleistiftsskizze ist das Schwesterchen am Bette knieend und mit aufgelegtem Kopfe schlafend dargestellt.

Von weiteren Märchen, die Cornicelius gemalt hat, ist noch Schneewittchen zu erwähnen, obgleich weder Studien von ihm vorhanden sind noch auch sein Besitzer bekannt ist. Ich kann daher nur aus der Erinnerung berichten, daß er die Szene gewählt hatte, wo Schneewittchen im Glassarge, der in einer waldigen Felsschlucht aufgestellt war, liegt, und der Königssohn, der es entdeckte und von seiner Schönheit ergriffen wurde, sich über dasselbe beugt, während am Fußende des Sarges tieftraurig ein Zwerg Wache hält.

Eine Bemerkung, die sich in den Tagebüchern des Geschichtsvereins zu Hanau findet, berichtet, daß am 25. Juli 1873 Schneeweißchen ausgestellt wurde. Nur noch ein flüchtiger, auf Holz gemalter Entwurf gibt uns von dem Aussehen des Bildes einigermaßen einen Begriff. Es ist die Szene aus dem weniger bekannten Grimmschen Märchen «Schneeweißchen und Rosenrot», wo ein Zwerg mit altem verwelktem Gesicht und in einem roten eng anliegenden Gewande seinen ellenlangen schneeweißen Bart in einen Baumstamm, den er spalten wollte, eingeklemmt hat und von den beiden hinzugekommenen Kindern mit halb neugierigen und halb mitleidigen Blicken betrachtet wird. Wo und ob das Bild überhaupt noch existiert, darüber fehlt mir jede Gewißheit.

Eine kunsthistorisch verwertbarere und auch chronologisch gesicherte Märchenschöpfung ist das im Jahre 1868 vollendete Aschenbrödel (Taf. VIII) — 0,86 h., 1,42 br. — (Besitzer: Herr Sanitätsrat Dr. Eisenach in Hanau).

Aus der Türe eines herrschaftlichen Gebäudes sieht man drei Frauengestalten, zwei jüngere und eine ältere, heraustreten und ihre Schritte nach einer rechts in den Park führenden Freitreppe lenken. Die uns zunächst stehende jüngere wendet die Blicke ihres geradeaus gerichteten Kopfes nach links und hebt mit einer knicksenden Bewegung ihr rotseidenes, von einem Hermelinstreifen umsäumtes Gewand leicht in die Höhe, so daß die breiten Spitzen ihres weißen Unterrocks sichtbar werden. Eine schwarze Mantille liegt über den Schultern und ein weißer Schleier mit vereinzelten Goldtupfen fällt, an einem zierlichen Stuarthäubchen befestigt, über den Rücken. Rechts hinter ihr schreitet in Profilstellung und mit seitwärts gerichteten Blicken die zweite in einem weißen Gewande, das sie mit den Fingern der rechten Hand etwas kokett hebt, während sie in der Linken zimperlich eine rote Rose trägt. Ein rosa und blau gestreifter Seidenschal bedeckt ihre Schultern, und ein duftiger Rosaschleier fällt weit über die Rückseite herab. Von der grauen Wand des Hintergrundes heben sich nicht sehr deutlich die Konturen der älteren Frau in brauner Kleidung, in einer spitzen burgundischen Haube und mit den etwas eigentümlich gespreizten Fingern der linken Hand ab. Rechts führt die von einer steinernen Brüstung eingefaßte und von hohen Bäumen beschattete Treppe, auf der sich buntgekleidete Frauengestalten bewegen, hinab, und in der Ferne erkennt man die Umrisse eines phantastischen Schlosses. Links von der Gruppe steht allein ein junges Mädchen mit hellblondem offenen Haar und einem langen schwarzen Gewande. Ein goldenes Kreuzchen an einem Halskettchen ist sein einziger Schmuck. Mit abwärts gesenkten Augen und eine Schüssel unter dem rechten Arme haltend, ist es im Begriff, eine schmale Treppe hinabzusteigen. Ein weißes Täubchen fliegt zu seinen Häupten und drei andere erscheinen von rechts in den Lüften. Auf einer niedrigen, die Szene in zwei Räume trennende Mauer steht ein rotblühender Geranienstock und schläft zusammengerollt eine graue Katze.

Der Inhalt des Märchens darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden, zumal es durch die Brüder Grimm längst Allgemeingut des deutschen Volkes geworden ist und von Moritz von Schwind ganz hervorragend künstlerischen Ausdruck erhielt.

Von neuem hat ihm Cornicelius durch eine wunderbar einfache Komposition, durch die geistvoll durchgeführten Gegensätze, durch einen stimmungsvollen Farbenreichtum und eine poetische Gesamtauffassung treffliche Gestaltung verliehen, so daß es ein nutzloses Unterfangen wäre, die Schönheiten des Bildes mit trocknen Worten ausdrücken zu wollen; es muß nicht nur äußerlich gesehen, sondern auch innerlich empfunden werden. Soviel möge noch angedeutet sein, daß die Gewandstoffe der hochmütigen Schwestern mit einer virtuosen Technik gemalt sind. Der Ausblick in die phantastische Landschaft hat durch das Einschlagen der Farben leider etwas an Deutlichkeit verloren, ebenso noch einige andere Stellen, so daß sich dieser Mangel auch in der Wiedergabe des Bildes fühlbar macht.

Von kunsthistorischem Gesichtspunkte aus dürfte es erwähnenswert sein, daß gleichzeitig mit Cornicelius auch Hausmann ein Aschenbrödel malte und beide Bilder am 12. Juli 1868[1] in der Hanauer Akademie ausgestellt wurden. Die Auffassung Hausmanns war eine mehr reale, und unter dem von ihm gewählten lebensgroßen Maßstabe seiner Figuren litt die Romantik des ganzen Stoffes. Daher kam es, daß trotz seiner glänzenden Technik und seines bestechenden Kolorits die poetischer empfundene Leistung von Cornicelius bei dieser idealen Konkurrenz einen fast ungeteilten Beifall fand.

Das letzte vom Künstler datierte Bild, die Novize (Taf. IX), trägt die Jahreszahl 1869 — 0,96 h., 0,72 br. — (Besitzer: Herr Sanitätsrat Dr. Eisenach in Hanau).

Hinter einer Brüstung, über die ein karminroter Teppich herabhängt, sieht man drei Angehörige eines Frauenordens. Die links stehende und von vorn gesehene Ordensschwester richtet unverwandt ihre gesenkten Blicke auf die Gestalt des in ihren Händen gehaltenen Crucifixus. Vor ihr und nach der Mitte zu steht, ganz im Profil und nach links gewandt, eine jugendliche Erscheinung, deren weiße Kopfbedeckung in einen durchsichtigen weißen Schleier, der weitbauschig über den Rücken herabhängt, gehüllt ist. Ihr linker Arm ruht auf dem Brüstungsrande und

[1] Nach einem mir von Herrn Stadtbaurat Thyriot mitgeteilten Eintrage in den Tagebüchern des Hanauer Geschichtsvereins.

die gefalteten Hände halten ein Gebetbuch, in dessen aufgeschlagener Seite eine weiße Jasminblüte liegt. Rechts im Hintergrunde taucht in fast Dreiviertelprofil die Gestalt einer Schwester auf, die mit leicht gehobenem Kopfe und halb geschlossenen Augen das Zeichen des Kreuzes macht. Den Hintergrund selbst bildet ein braunes spätgotisches Chorgestühl.

Schon bei einem flüchtigen Betrachten des Bildes wird sofort unsere Aufmerksamkeit durch die Erscheinung der Novize gefesselt. Ihre jugendliche Schönheit ist es nicht allein als weit mehr der Blick ihres sympathischen Auges, der von der Empore noch einmal in die Welt, der zu entsagen sie im Begriffe steht, hinabgleitet. Ist es nun rein menschliches Mitgefühl mit dieser kaum entfalteten Mädchenblüte, die hinter den Mauern des Klosters scheinbar nutzlos und rasch verblühen wird, oder ist es Teilnahme an dem harten Kampfe, der ihr bevorsteht, um die letzten Fäden, die sie noch mit der Außenwelt verbinden, entgültig zu zerreißen? Dies alles sind seelische Momente, über die uns der Künstler mit Absicht die Antwort schuldig geblieben ist und durch deren bloße Andeutung er unsere Phantasie nachhaltig zu beschäftigen weiß. Wie ganz anders hat er die neben ihr stehende Ordensschwester charakterisiert. Ihr Lebensweg ist ein fest vorgezeichneter und auf ihm ist ein Straucheln unmöglich. Versunken in das Bild des Erlösers und durchdrungen von der Heiligkeit ihrer Pflichten, geht sie ganz in der Macht des Gebetes auf. Ihre Gedanken haben mit der unter ihr liegenden Welt abgeschlossen und sie selbst schon auf dieser Erde den Seelenfrieden finden lassen. Die dritte Gestalt repräsentiert eine Kategorie von Klosterfrauen, die im Klosterleben mehr eine leibliche Versorgung suchen und die ihre Pflichten zwar erfüllen aber ohne eine tiefere Hingabe des Herzens.

Bei all diesen psychologisch trefflich abgewogenen Unterschieden ist auch die gut abgerundete Komposition und die außerordentliche Feinheit der Zeichnung hervorzuheben. Mit wie wenig, aber sicheren Strichen ist die Novize selbst wiedergegeben und mit welcher Virtuosität die luftige Hülle ihres vom Kopfe herabwallenden Schleiers mit seinen vielen Falten und Buchten gezeichnet! Einfach und zu dem Ernste der Sachlage

passend ist das Kolorit. Wirkungsvoll hebt sich von dem Rot der Decke die schwarze Ordenstracht mit ihren weißen Schleiern ab. Die braune Farbe des Chorgestühls gibt der ganzen Szene einen stimmungsvollen Abschluß.

In den Zügen der Novize erkennen wir unschwer die der Gemahlin des Künstlers.

Im Jahre 1870 kam das Bild zur Ausstellung in die permanente Kunstausstellung von Pietro del Vecchio in Leipzig und im Jahre 1875 wurde es in Wien ausgestellt, wo es die dortige Kritik sehr günstig beurteilte. Von den Wiener Kunstberichten hat sich leider nur eine kleine Besprechung, die das «Wiener Fremdenblatt»[1] anfangs November 1875 brachte, erhalten. Wiederholt wurde das Gemälde auf verschiedene Arten reproduziert und gehört daher zu den verhältnismäßig meist bekannten Werken von Cornicelius. Im Jahre 1872 erschien es als Chromolithographie in «Deutsche Kunst in Bild und Lied»,[2] 1877 als vorzügliche Photographie (36 ½ × 27 cm) bei Franz Hanfstängl in München und 1879 als gut gelungener Holzschnitt von R. Brend'amour in der illustrierten Zeitschrift: «Ueber Land und Meer».[3] Zu der farbigen Reproduktion verfaßte der einst gefeierte Dichter Albert Träger einige poetische Geleitsworte, die mit dem etwas sentimental ausklingenden Verse enden:

«Ueber dem gemeinen Leben
Kniet sie auf dem hohen Chor,
All ihr Sinnen will sich heben
Zu dem Ewigen empor,
Doch durch die gesenkten Lider,
Still beweinend ihr Geschick,
Schweift das Auge feucht hernieder
Noch im letzten Augenblick.»

Etwas außerhalb der Grenzen der reinen Kunst stehen die mehr humanitäre Zwecke verfolgenden dreißig Zeichnungen, die Cornicelius in den Jahren 1868 und 69 nach

[1] Abgedruckt in der «Hanauer Zeitung» vom 12. Novbr. 1875. Nr. 263.
[2] «Deutsche Kunst in Bild und Lied.» Herausgegeben von Albert Träger. Vierzehnter Jahrgang. 1872. Leipzig. Julius Klinkhardt. (Lithograph. Druck der Kunstanstalt von J. G. Bach in Leipzig). Seite 33 u. 34.
[3] «Ueber Land und Meer». 22. Jahrgang. 1879|80. Stuttgart. Ed. Hallberger. Nr. 4, Seite 64.

der Natur vollendete. (Im Besitze von Herrn Geh. Sanitätsrat Dr. Rehn in Frankfurt a. M.). Sein schon früher betonter, scharfer Blick im Erfassen normaler anatomischer Verhältnisse des menschlichen Körpers befähigte ihn nicht minder, auch Anomalien, die auf Krankheiten beruhen, zu erkennen und charakteristisch wiederzugeben. Er stellte daher seinem Freunde Heinrich Rehn seinen Stift zur Darstellung der typischsten Formveränderungen des kindlichen Brustkorbes zum Nutzen der Menschheit gern zur Verfügung. Das Resultat des Zusammenwirkens von Arzt und Künstler ist in einem kleinen, 1875 erschienenen Werke [1] veröffentlicht. Im Vorworte schreibt Rehn: «Bei der Ausführung der Tafeln selbst erschien es zweckmäßig, neben scharfer Hervorhebung der charakteristischen Form die größte Einfachheit in der Zeichnung walten zu lassen. Mein Freund, Herr Maler Cornicelius in Hanau, hat sich dieser Aufgabe in einer Weise entledigt, welche ihm den Beifall aller Sachverständigen sichern muß. Ich meinerseits bin bestrebt gewesen, den Text dem Charakter der Zeichnung anzupassen und hoffe, daß das Verständnis hierdurch nur gewinnen wird.»

An den Lithographien erkennt man sofort die Absicht des Zeichners, in erster Linie einem praktischen Bedürfnisse dienen zu wollen. Die in den Originalen zum besseren Verständnis des Pathologischen etwas markanter ausgeführten Linien und Schattierungen sind freilich durch die Uebertragung auf den Stein oft zu harten Strichen und Schraffierungen geworden, so daß man nur an den Konturen einiger Köpfe die geniale Hand des Künstlers herausfindet.

Im Sommer des Jahres 1869 beendigte Cornicelius abermals ein Märchenbild: Rotkäppchen im Walde. — 1,20 h., 0,87 br. — (Besitzer: Herr Sanitätsrat Dr. Eisenach in Hanau).

Auf einer blumigen Waldblöße kniet, nach rechts gewandt, ein dunkelhaariges kleines Mädchen in einem hellroten Häubchen mit rosa Bändern; es ist mit einem grauen Leibchen, aus dem kurze Hemdärmel schauen, bekleidet und mit einem geschürzten

[1] Dr. H. Rehn, Kinderarzt in Frankfurt a. M. «Die wichtigsten Veränderungen des menschlichen Brustkorbs.» Mit 30 lithographierten Tafeln. Zeichnungen nach der Natur von G. Cornicelius in Hanau. Wien 1875. Wilhelm Braumüller.

blauen Rock, unter dem ein braunes Unterröckchen sichtbar wird. Mit seiner Rechten pflückt das rotwangige schöne Kind Klatschrosen, Chrysanthemen und andere bunte Blumen, von denen es einen Strauß in seiner Linken hält. Neben sich hat es ein Körbchen, unter dessen bedeckendem weißen Tuche ein Flaschenhals hervorschaut, gestellt. Ein mit Sonnenstäubchen erfüllter, lichter Strahl fällt auf den Boden. Eine dicke Buche und eine schlankere Birke verschwinden links im Bildrande, während rechts dichteres Unterholz einen im Dunkel schleichenden Wolf verbirgt. Zwei Waldtauben schweben durch die Luft.

Das fast jedem Deutschen aus seinen Kinderjahren unvergeßliche Märchen vom Rotkäppchen hat uns der Maler mit dem Empfinden eines Kindes bei gleichzeitiger hoher künstlerischer Auffassung im Bilde verherrlicht. Die liebliche Kleine mit ihren treuherzigen Augen paßt so ganz in diese farbenprächtige Natur und die sie umgebende Blumenwelt; alles um sie Vorgehende hat sie darüber vergessen und in echt kindlicher Weise sucht sie sämtliche Blumen zu pflücken, die ihre Augen entdeckt haben. Das Kolorit des Bildes ist von einer leuchtenden Frische und der märchenhafte Ton in Landschaft und Figur gut getroffen.

Das Gemälde war 1875 im Sachseschen Kunstsalon in Berlin ausgestellt und fand nicht so großen Beifall wie die vier anderen gleichzeitig ausgestellten Bilder von Cornicelius. Eine Kritik aus dem Deutschen Reichsanzeiger [1] hat sich noch erhalten und lautet: «Nicht auf derselben Höhe steht das zweite Genrebild des Künstlers, das sein Motiv dem Märchen vom Rotkäppchen entlehnt und die zierlich kleine Dirne schildert, wie sie auf der sonnigen Waldwiese Blumen pflückt, während im Hintergrunde der Wolf einherschleicht. Bei entsprechend liebenswürdiger Empfindung ist das Bild doch in der Landschaft mißraten, in der Färbung zwar sauber und an einzelnen Stellen nicht ohne Feinheit, im Ganzen aber doch so hart und so wenig harmonisch und kräftig im Ton, daß man an eine Erlahmung des künstlerischen Vermögens denken dürfte, wenn nicht die erst in den letzten Jahren gemalte Halbfigur

[1] Deutscher Reichsanzeiger und Königlich Preußischer Staatsanzeiger vom 30. Dez. 1875. Nr. 307.

eines jungen, eroberte Waffen davontragenden germanischen Mädchens in jeder Hinsicht das Gegenteil bewiese.» Zu einer hiervon erheblich abweichenden Ansicht kam Friedrich Fischbach [1], der sein Urteil in den kurzen Sätzen zusammenfaßt: «Rotkäppchen im Walde ist eine herzige Waldidylle. Es ist uns, als ob wir von einem Pfingstsonntage her diese blumenreiche Waldlichtung kännten.» Die Wahrheit dürfte wohl mehr auf dieser Seite zu suchen sein, und gegen die etwas abfällige Besprechung des Kunstreferenten des Reichsanzeigers ist die Außerachtlassung des wichtigen Umstandes hervorzuheben, daß man bei der Beurteilung eines Märchenbildes nicht den gleichen landschaftlichen Maßstab anlegen darf wie bei einer gewöhnlichen Landschaft und daß der Künstler ein gutes Recht besitzt, bei der Darstellung außergewöhnlicher Vorgänge, wie sie nun einmal im Märchen vorhanden sind, sich auch außergewöhnlicher Ausdrucksmittel zu bedienen, vorausgesetzt, daß keine zu großen Bedenken ästhetischer Natur vorliegen.

Nicht allein die Darstellung der Märchen selbst beschäftigte öfters Cornicelius, sondern er hat auch mit psychologischem Forschereifer die Wirkungen, die eine Märchenerzählung auf ein kindliches Gemüt hervorzurufen imstande ist, beobachtet und im Bilde festgehalten. Das Oelbild: Märchenerzählerin im Dämmerlicht, das Gollner «herrlich» bezeichnet, wurde leider vom Maler aus einem unbekannten Grunde wieder vernichtet bis auf den vollendet schönen Kopf eines Kindes, seines ältesten Mädchens, das mit zurückgebeugtem Nacken sinnend aufblickt und von dem Wunderbaren der Erzählung ganz ergriffen ist. (Im Besitze der Familie.) Das gleiche, jedoch ins Freie verlegte Thema behandelt eine Farbenskizze, die sehr wahrscheinlich nicht zur weiteren Ausführung gekommen ist. — 0,37 h., 0,26 br. — (Besitzer: Dr. K. Siebert in Freiburg i. Br.).

In einer Waldlichtung, durch die Sonnenstrahlen an mehreren Stellen dringen, hat auf einem Natursteinsitze eine junge Frau in Profilansicht Platz genommen. Auf ihrem Schoße sitzt ein dunkeläugiges kleines Mädchen, das seinen Kopf an

[1] Kunst-Korrespondenz von Sachses Internationalem Kunstsalon. Berlin 1875. Nr. 33, Seite 46.

ihre Schulter drückt. Ein vor ihr knieender Knabe stützt sich mit gekreuzten Armen auf ihr Knie und richtet die Blicke seines in Dreiviertelprofil dargestellten Gesichtes geradeaus. Mit einem in der Rechten gehaltenen Sonnenschirm hält die Frau das Sonnenlicht ab, während sie die Linke mit erhobenem Zeigefinger emporstreckt. Zu ihren Füßen ruht behaglich ausgestreckt ein braun-weißer Leonberger.

Die in Dreiecksform komponierte Gruppe sieht keineswegs gezwungen aus und ist bei scheinbarer Ruhe voll lebendigen Empfindens. Das von dem Reiz des geheimnisvollen Schauderns ergriffene Mädchen schmiegt sich halb ängstlich an die Mutter, während ihr etwas älterer Bruder mit dem Ausdrucke des Verwunderns und Staunens über das Gehörte nachsinnt. Die ruhige Haltung der Märchenerzählerin wird nur durch die erhobene Hand, durch die sie ihren Worten Nachdruck verleiht, unterbrochen. Die Stille des Waldes mit seinem blumengeschmückten Rasen und ein seitlich sprudelnder Quell geben der ganzen Szene einen intimen Stimmungsreiz, den man selbst auf der flüchtig hingeworfenen Skizze empfindet. Koloristisch wirkt das Bildchen ungemein fein; das Spiel des Sonnenlichtes ist gut beobachtet und die Farbenwirkung der in zarten Tönen gehaltenen Figuren eine ausgeglichene. Die Entstehungszeit des Bildes läßt sich mit Hilfe des Hundes annähernd feststellen und sie darf nicht zu weit vom Ausgange der sechziger Jahre hinaufgerückt werden, da erst um diese Zeit die Aera des Malers treuen Begleiters «Kosak», der hier verewigt wurde, beginnt.

Ueber die freie künstlerische Tätigkeit von Cornicelius in den ersten Jahren des neuen Jahrzehntes ganz zuverlässige Angaben zu machen, fehlen mir die gesicherten Anhaltspunkte. Der nach der Beendigung des deutsch-französischen Krieges sich hebende, allgemeine Wohlstand äußerte sich für ihn zunächst in einer Zunahme von Porträtbestellungen, die einen großen Teil seiner Arbeitskraft absorbierten. Ferner beschäftigte ihn immer noch das Problem der Landsknechte in Rom, das seinen Gedankenflug wie mit einem Bleigewichte belasten sollte. Das Bild war zwar schon am 22. April 1867 [1] vor das Forum

[1] Nach den Tagebüchern des Hanauer Geschichtsvereins.

der Oeffentlichkeit getreten, doch genügte es seinen Anforderungen noch lange nicht. Seine steten Bemühungen, es mit neuen Formen und neuen Farbwerten zu beleben, hatten nicht den gewünschten Erfolg, bis er sich anfangs der siebziger Jahre mit raschem Entschlusse von dem unseligen Thema lossagte, um für die Ausführung gesünderer und seinem Genius zusagenderer Gedanken Zeit und Raum zu gewinnen.

Wahrscheinlich stammt aus dem Jahre 1872 das in etwa ein Drittel Lebensgröße ausgeführte Oelbild: Das eingeschlafene Modell. Sein Eigentümer, selbst der Ort, wohin es gelangte, ist vollständig in Dunkel gehüllt, und ich kann es daher nur aus meiner Erinnerung, in die es sich nach öfterem Anblick in der Mitte der siebziger Jahre eingeprägt hat, und nach mündlichen Berichten beschreiben. Auf einem etwas schräg stehenden Divan liegt ein fast nacktes, junges Weib mit braunem offenen Haar schlafend ausgestreckt. Im Hintergrunde tauchen die Gestalten einer vornehmen älteren Dame und eines sie begleitenden Dieners auf. Die durch einen Vorhang nur zum Teil ihren Blicken entzogene Eingeschlafene wird von der Dame mit einem entrüsteten Gesichtsausdrucke gestreift, während der Bediente unter einer dumm-vornehmen Miene sie mit faunischen Blicken betrachtet. Die ganze Szene ist aber vom Künstler keineswegs auf eine auf Situationskomik hinauszielende Anekdote zugespitzt, sondern sie verdankt vielmehr malerischen Absichten ihren Ursprung. Vor allem ist es der malerische Reiz des nackten menschlichen Körpers, auf dessen vom Schlafe gelösten Gliedern das hereinfallende Licht eine Reihe fein beobachteter Veränderungen hervorruft. Ferner bildet die Farbenstimmung der verschiedenen Ateliergegenstände in der Umgebung der Schlafenden solche Anziehungspunkte für unser Auge, daß den beiden im Hintergrunde erscheinenden Personen eigentlich nur eine sekundäre Bedeutung zukommt.

Der Künstler gewährt uns in dem Bilde einen Einblick in das von ihm am längsten innegehabte Atelier in der Langstraße 52, in das ein zweiter Eingang von der Gartenseite aus hinaufführte. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der dargestellte Vorgang, wo ein nach einer längeren Sitzung in der Ruhepause

eingeschlafenes Modell von jemand, der auf der Hintertreppe durch den unverschlossenen Eingang heraufkam, überrascht wurde, sich einmal in ähnlicher Form abgespielt hat.

Aus dem Jahre 1873 entsinne ich mich noch des lebensgroßen Bildes einer Florentiner Stickerin, über dessen näheres Aussehn und seinen Verbleib ich trotz eifriger Nachforschungen nichts in Erfahrung bringen konnte. Nur soviel ist mir im Gedächtnis geblieben, daß das erst vollendete Gemälde in dem Zimmer, wo ich als Ferienbesuch im Hause Cornicelius schlief, vorübergehend aufbewahrt wurde, und daß die streng blickenden, dunklen Augen der Florentinerin auf mich als jungen Gymnasiasten einen unvergeßlichen, ja fast unheimlichen Eindruck gemacht haben.

Zu derselben Zeit als Cornicelius seine Märchenbilder schuf, hatte ihn auch eine Vorliebe für die Landschaftsmalerei erfaßt. Es entstanden eine kleine Zahl stimmungsvoller Landschaften sowie Landschaftsbilder mit einem überwiegenden genreartigen Inhalt. Zu letzterer Kategorie gehören zwei im Jahre 1873 gemalten Oelbilder, die sich im Besitze von Herrn Wilhelm Holzmann in Frankfurt a. M. befinden. Das eine der Bilder, Ruhende Zigeunerkinder benannt, — 0,55 h., 0,78 br. — zeigt uns auf einem erhöhten Platze eine grünende Linde, deren Stamm, in mehrere Teile geborsten, durch ein Balkengerüst gestützt wird. Am Fuß einer sie abschließenden Mauer sitzt nach rechts gewandt ein älteres dunkelfarbiges Mädchen mit einem roten Kopftuche, das über die rechte Schulter fällt; ein hemdartiges weißes Obergewand mit weiten Aermeln und ein blauer Rock bedecken seinen Körper. Auf seinem Schoße ist ein Kind in einem braunen Röckchen eingeschlafen, und neben ihm steht eine Harfe an die Mauerwand angelehnt. Links liegt, von ihm abgewandt, ein brauner Knabe, der einen flatternden Raubvogel an einer Schnur hält. Oben auf der Mauer sitzt eine Gruppe von vier Kindern, die mit neugierigen Blicken auf die Ruhenden herabschauen. Links taucht über der Mauer ein in fast gerader Linie sich hinziehender Fluß auf, an dessen Ufern in der Ferne weißschimmernde Häuser mit einem sie überragenden Kirchturme zu erkennen sind, und darüber wölbt sich ein blauer Himmel mit einigen Sommerwolken.

Ein Bild von der Landstraße hat uns in einem kleinen Ausschnitte mit poetischer Verklärung der Künstler vorgeführt. Kinder des Südens haben nach einer ermüdenden Wanderung in der Sonnenglut den kühlen Schatten eines altehrwürdigen Lindenbaumes aufgesucht und pflegen mit jener Sorglosigkeit, die ihrem Stamme und auch der Jugend eigen ist, der Ruhe. Kinder einer deutschen Kleinstadt beobachten mit einer echt kindlichen Neugier von ihrem sicheren Standpunkte aus die fremdartigen Ankömmlinge, die sich in ihrem Spielbereich niedergelassen haben. Die vom Baum beschatteten Gruppen mit ihrer farbenfreudigen, zum Teil grellen Bekleidung bilden zu der herrlichen Flußlandschaft, die im Sonnenglanze eines Sommertages vor uns ausgebreitet liegt, einen stimmungsvollen Gegensatz. Das landschaftliche Motiv entspricht der Wirklichkeit, die Linde ist, wie wir später noch bei einer eingehenderen Betrachtung der Landschaftsmalerei von Cornicelius erfahren werden, die alte Linde von Großsteinheim bei Hanau, der vorbeiströmende Fluß ist der Main, an dessen Ufer das im Hintergrund liegende Dorf Kleinauheim mit seinen Häusern und seinem Kirchturm sichtbar ist.

Das zweite Bild, das sich gleichfalls mit Musik ausübenden Zugvögeln befaßt, jedoch vom Künstler auf eine andere Tonart gestimmt wurde, sind die fahrenden Musikanten — 0,54 h., 0,79 br. —.

Nicht weit vom Straßendamm einer mit Lindenbäumen bepflanzten Allee, auf der reichgeputzte Spaziergänger wandeln, haben sich auf einer Wiese ein älteres Mädchen und ein Knabe niedergelassen. Das Mädchen in einem gelben, weitbauschigen Kleide sitzt gerade aus, während seine träumerisch blickenden Augen nach links schauen. Ueber sein linkes Knie ist ein dunkelrotes Tuch gebreitet und auf seinem Schoße liegt eine Guitarre. Dicht neben ihm sitzt nach rechts, mit übergeschlagenen Unterschenkeln knieend, der Knabe, auf dessen Schoße eine Geige liegt. Unter einer gewölbten Steinbrücke, die den Straßendamm unterbricht, fließt ein kleiner Bach, dessen Ufer mit Schilf und Gräsern bewachsen sind.

Kein weltbewegendes Ereignis und auch keine überraschenden koloristischen Effekte führt uns das Bild vor

Augen, es ist eine kleine liebenswürdige Schöpfung, die uns durch einen stimmungsvollen Inhalt und eine schöne Farbenzusammenstellung erfreut. Durch die Gegensätze zwischen den unstäten und doch sympathischen Musikantenkindern und der behaglich einherstolzierenden Menge versteht es der Künstler in sinniger Weise auf unser Gemüt zu wirken. Doch allen gemeinsam lächelt durch die schattenspendenden Linden ein heiteres Himmelsblau. — Der landschaftliche Teil des Bildes entstammt wiederum der Heimat von Cornicelius, ihm liegt ein Motiv von der von Hanau nach Wilhelmsbad führenden Allee zu Grunde.

Als ein Genrebild auf historischem Hintergrunde kann man sein im Jahre 1874 gemaltes Germanisches Mädchen (Taf. X) bezeichnen. Kniestück, — 1,22 h., 0,85 br. — (Im Besitze de Familie).

Eine jugendfrische Maid mit kraftvollen Formen trägt, nach rechts ausschreitend, in ihren Armen ein Legionszeichen und Waffen römischer Herkunft. Den Kopf nach vorn wendend, zeigt sie uns ihr volles schönes Antlitz, das von dem über die Schultern herabfallenden, rötlichblonden Haare lieblich umrahmt wird. Ein blühender Schlehenzweig, der durch ein rotes Haarband gehalten wird, ist ihr Kopfschmuck. Mit ihren großen hellblauen Augen blickt sie ruhig und klar in die Ferne. Ihr lasurblaues Gewand, das ein roter Saum umgibt, wird an der rechten Schulter durch eine Fibel zusammengehalten und ist infolge des Tragens leicht heruntergeglitten, so daß ein Teil des Rückens und der Schulter unbedeckt ist, während der vollgerundete nackte rechte Arm durch den Druck auf die schwere Last noch an Mächtigkeit gewonnen zu haben scheint. Die im Vordergrunde sprießenden Farne und das Laub der hinter ihr stehenden Eichen bilden mit der Farbe der Gewandung eine milde Harmonie, aus der das urgesunde Gesicht der Germanin um so markanter hervortritt. Die noch ungebrochene Volkskraft und das sinnige Wesen unserer Altvordern ist durch diese Vertreterin aufs trefflichste charakterisiert. In einem der jahrhundertelangen Kämpfen zwischen den Römern und Germanen haben diese einen vernichtenden Schlag ausgeführt und die Einbringung der reichen Beute ihren Frauen

und Töchtern überlassen. Diese Szene hat uns der Künstler in einem Teilausschnitte veranschaulichen wollen und er ist vielleicht durch den kurz zuvor erschienenen ersten Band der «Ahnen» von Gustav Freytag hierzu angeregt worden.

Im Herbst 1875 war das Gemälde im Kunstsalon von Sachse in Berlin ausgestellt und erregte in den dortigen kunstverständigen Kreisen berechtigtes Aufsehn, wovon sich noch zwei gewichtige Beweise erhalten haben. Der Kunstreferent des Deutschen Reichsanzeigers [1] kommt nach einer äußeren Besprechung des Bildes zu folgender kritischen Bewertung: «Die kräftig bestimmten, meisterhaft modellierten Formen desselben fesseln durch schlichte Größe der künstlerischen Auffassung, ohne daß sich irgendwie das Streben fühlbar macht, ihren natürlichen, lebenswarmen Ausdruck gewaltsam ins Heroische zu steigern. Diese naive, von aller Sentimentalität durchaus freie Haltung, die Objektivität, mit der die Gestalt uns wie selbstverständlich entgegentritt, ohne daß wir eine Färbung durch die besondere Empfindung des Künstlers zu verspüren meinen, ist ein Zug des Bildes, der nicht ihm ausschließlich eigentümlich, sondern wie es nach den hier ausgestellten Arbeiten scheint, für den Künstler überhaupt in besonderem Grade charakteristisch ist, der auch an dem bereits an erster Stelle besprochenen Genrebilde [2] nicht verkannt zu werden vermag.»

Der damals noch auf der Höhe seines Ruhmes als Kritiker stehende L. Pietsch [3] schreibt: «Ein prachtvoller Kopf an Form und Ausdruck. Auch darin so schön, daß in seine festen jungen Züge, in seine großen, blauen Augen, nichts künstlich hineingelegt ist, was über den Gefühls- und Gedankenkreis der Dargestellten hinausginge und was dem — des Malers angehörte. Die ganze Erscheinung, Körper und Arme so gut wie der Kopf, hat bei aller gewaltigen Anlage und Art dieser weiblichen Ur-Natur nichts Uebertriebenes, Mannweibliches, gleicht nur einem naiven, gesund blühenden, grandios lieblichen jungen Riesenkinde. Und was ihr und ihrem Maler heute sehr hoch anzurechnen ist: äußert nicht das geringste Bewußtsein von der

[1] «Deutscher Reichsanzeiger», a. a. O.
[2] «Musizierende Kunstreiterbuben». Seite 67.
[3] «Vossische Zeitung» vom 2. Dezember 1875. Nr. 282.

Größe und Herrlichkeit Germaniens, noch von der zukünftigen deutschen Einheit und der Verderbtheit der romanischen Rasse.»

Professor Plockhorst bemühte sich außerordentlich um den Ankauf des Bildes für die Nationalgalerie und hat auch ihren damaligen Direktor Dr. Max Jordan für dasselbe interessiert.[1]

Im Frühjahr 1875 vollendete Cornicelius das große Historienbild, Konrad von Marburg und die heilige Elisabeth (Taf. XI) — 1,45 h., 1,83 br. — (Im Besitze der Familie).

Konrad von Marburg, in der Ordenstracht der Franziskaner und mit einem Chorhemde bekleidet, kniet nach rechts gewandt. In seiner Rechten hält er ein Gebetbuch, über das sein geradeaus gerichteter Blick hinweggleitet, während seine Linke bei krampfhaft ausgestrecktem Arme ein kleines Kreuz umfaßt. Links hinter ihm kniet halbverdeckt ein Franziskaner-Laienbruder, der mit einer von seiner Rechten geschwungenen Geißel gerade zum Schlage auf die neben und vor Konrad knieende Elisabeth ausholt. Diese beugt mit zu Boden gesenktem Kopfe ihren entblößten Rücken und findet mit den zum Gebete gefalteten Händen einen Stützpunkt auf einem kleinen Schemel. Ihr rotblondes Haar ist in ungeordneten Strähnen zum Teil nach vorn und unten herabgesunken. Hinter und etwas rechts von Elisabeth kniet eine Gruppe von drei Frauen, von denen die äußerste links in blauschwarzer Ordenstracht mit einem Blicke des Entsetzens nach Konrad hinsieht. Die mittlere und am meisten in den Hintergrund gerückte Frauengestalt schaut mit ängstlicher Neugier auf die Büßerin, während die am meisten rechts stehende und im Profil gesehene Frau mit erhobenen Händen und demütig niedergeschlagenen Blicken inbrünstig betet. Ein Betpult, auf dem ein kostbar gebundenes Gebetbuch und ein dickperlichter Rosenkranz liegen, schließt die Szene rechts ab, während den Hintergrund ein bis über die rechte Hälfte gezogener roter Vorhang, neben dem ein Pfeiler mit den dazugehörenden Diensten schwach zu erkennen ist, bilden.

Rein äußerlich betrachtet leidet das Kunstwerk etwas

[1] Nach einem vom 17., resp. 24. Januar 1876 datierten Briefe. — Plockhorsts gutgemeinten Rat, in einem Schreiben an die Nationalgalerie die Bitte um den Ankauf auszusprechen, wird Cornicelius wohl kaum befolgt haben.

unter dem Eindrucke einer zu knapp bemessenen Höhe. Schon die noch nicht ganz erhobene Hand des Franziskaners nähert sich dem oberen Bildrande, und ein Aufstehen der knieenden Personen kann man sich nicht leicht vorstellen, ohne daß der Gedanke des Verschwindens der Köpfe im Rahmen des Bildes in uns aufkommt. Auch von kompositionellem Standpunkte aus könnte man daran Anstoß nehmen, daß die Linie die man sich von der rechten Hand des Franziskanerbruders über den gestreckten Arm Konrads und den Kopf von Elisabeth gezogen denkt, zu gerade verläuft und das Bild fast in der Diagonale teilt.

Doch alle diese Aeußerlichkeiten treten zurück, wenn wir das Gemälde auf seinen inneren und koloristischen Gehalt prüfen. In kräftigen Zügen wird uns ein religiöser Akt, dessen historischer Kern von Zeitgenossen bestätigt ist, im Lichte der mittelalterlichen Weltanschauung vorgeführt. Daß Cornicelius den Magister Konrad in einem Franziskanergewand darstellt, obwohl es nicht feststeht, ob er überhaupt diesem Orden angehörte oder gar Dominikaner war, dürfen wir ihm nicht sehr hoch anrechnen, es paßte ihm so wahrscheinlich besser zur Erzielung einer malerischen Wirkung. Die Gestalt Konrads beherrscht das ganze Bild; sein finsterer, etwas mystisch angehauchter Blick erregt sofort unsere Aufmerksamkeit. Von seinen Lippen scheint gerade das bei Geißelungen gesungene Miserere [1] verklungen zu sein. Die auf dem Boden hingestreckte Elisabeth, die in kindlicher Demut und Gottergebenheit ihren blutunterlaufenen Rücken zu weiteren Geißelhieben darbietet, erregt als das Opfer eines frommen Wahns unser tiefstes Mitgefühl. Ganz hervorragend ist die Gruppe der sie begleitenden Frauen sowohl in psychologischer als in farbiger Hinsicht. Mit Angst und Entsetzen richtet die eine ihre Blicke auf Konrad, um ihm andeuten zu wollen, daß er die Grenzen der Bußübung nicht überschreiten möge, während die zweite mit weitgeöffneten Augen mehr neugierig als teilnahmevoll auf

[1] Graf von Montalembert: «Leben der heiligen Elisabeth von Ungarn, Landgräfin von Thüringen und Hessen». Aus dem Französischen übersetzt von J. Ph. Städler. 3 Aufl. Regensburg 1862. Georg Joseph Manz S. 456: «Während der Mönch die Streiche austeilte, sang Konrad das Miserere.»

Elisabeth hinstarrt. Die dritte Frauengestalt in einem dunkelroten von schwarzen Streifen umsäumten Gewande und einer Haube, über die ein zarter Nackenschleier herabfällt, ist eine äußerst sympathische Erscheinung. Sie verkörpert die innigste Frömmigkeit und ist bei diesem nach ihrem Empfinden Gott wohlgefälligen Vorgange ganz im Gebete versunken. Die düstere, linke Hälfte des Bildes, die noch durch das Braun der Kutten eine ernste Beimischung bekommt, verliert sich bei der Gestalt Elisabeths in den zarten Fleischtönen ihres Rückens, von dessen Weiße sich das rotblonde Haar wunderbar abhebt. Ein wirkungsvoller Hintergrund mit äußerst feinen Farbenabstufungen wird durch die Gruppe der weiblichen Gestalten gebildet.

Das Bild war im November 1875 gleichzeitig mit den schon früher erwähnten im Sachseschen internationalen Kunstsalon und im folgenden Jahre auf der Jahresausstellung in Berlin ausgestellt. Von der Kritik wurde es im allgemeinen günstig aufgenommen; nur die «Germania» verstieg sich zu der Behauptung, daß es «unsittlich» sei. Wodurch aber der historisch genügend beglaubigte Vorgang in der Wiedergabe von Cornicelius einen derartigen Vorwurf verdient, ist in den Augen Unbefangener schwer zu begreifen. Auf die von der spanischen Schule und von italienischen Barockmalern wiederholt gemalten Stoffe desselben Inhaltes, sowie auf ihre brutalsinnlichen Märtyrerszenen, die nicht nur in Galerien zu sehen sind, sondern zuweilen auch einen Platz in einer Kirche gefunden haben, ließe sich dieses Urteil eher anwenden, da hier gar oft die Grenzen des ästhetisch Erlaubten weit überschritten sind.

Eine nicht minder absprechende Ansicht äußert unter dem Anscheine einer Begründung in einem Berichte über die Berliner Kunstausstellung ein Referent der Frankfurter Zeitung [1], indem er schreibt: «Konrad von Marburg und die heilige Elisabeth. Die Heilige hat sich trotz der Gegenwart verschiedener männlicher Personen in nicht gerade sittsamer Weise entblößt und wird unter Oberaufsicht des fanatischen Priesters gezüchtigt, was ihr aber nach ihrem Gesichtsaus-

[1] «Frankfurter Zeitung» vom 30. September 1876. Nr. 274.

drucke zu schließen, wohl vermöge ihrer demnächstigen Heiligkeit keine Schmerzen zu verursachen scheint. Es ist uns ganz unverständlich, was solche Bilder eigentlich bezwecken. Der Maler kann doch unmöglich glauben, daß das Publikum in einer Zeit, in der man auf die Prügelstrafe, gleichviel ob sie Andere oder der Delinquent sie an sich selbst vollzog, als eine traurige Barbarei des Mittelalters zurückblickt, der nackten, realistischen Darstellung solcher Roheit ohne jeden Appell an unsere besseren Gefühle, ohne jede versöhnende Perspektive Geschmack abgewinnen kann. Diese heilige Büßerin vermag weder unser Mitleid wachzurufen noch unser Interesse zu erregen; die Kritik fand ihren richtigen Ausdruck in dem Ausspruche einer jungen Dame, die sich achselzuckend mit den Worten abwandte: «Die Person muß verrückt gewesen sein.» So etwas malt man eben nicht.»

Die Grenzen, die der Kritiker hier dem Historienmaler gezogen hat, sind recht eng gesteckt, und sein gänzliches Verkennen der kulturgeschichtlichen Bedeutung des Mittelalters und seiner Weltanschauung, die wir in diesem Falle glücklicher Weise heutigentags nicht mehr teilen, und die aber darum nicht minder der psychologischen Wahrheit entbehrt, ist geradezu erstaunlich. Eine solche leichtfertige Beurteilung eines Künstlers von der Bedeutung eines Cornicelius wird am besten durch die Wiedergabe des Schlusses einer ausführlichen Kritik, die gerade dreiviertel Jahre früher im deutschen Reichsanzeiger[1] erschienen war, widerlegt. Hier heißt es: «Die Wahl des hier behandelten Motivs hätte den Maler leicht zu einer, wenigstens vom ästhetischen Standpunkt aus, verwerfliche Auffassung verleiten können. Deshalb mag es ausdrücklich bemerkt werden, daß Cornicelius in diesem mächtig wirkenden Gemälde nicht etwa ein Tendenzbild hingestellt hat. In dem Ausdruck der vorgeführten Gestalten ist nirgends ein Zug zu spüren, der einer anderen, als rein künstlerischen Absicht entsprungen wäre. Nicht dem Streben nach einem außerhalb der eigentlichen Darstellung liegenden Effekt, nicht nach einer gewaltsamen Uebertreibung nach irgend einer Seite hin, sondern

[1] «Deutscher Reichsanzeiger» vom 31. Dezember 1876. Nr. 308.

allein dem tiefsten Eindringen in das Seelenleben und dessen Irrgänge verdankt das Bild die packende und erschütternde Gewalt der Charakteristik, die jeden Beschauer tief ergreifen und unwiderstehlich festhalten muß, die auch demjenigen, dem die Personen des dargestellten Vorganges fremd wären, doch sofort das volle Verständnis seines bedeutsamen kulturhistorischen Inhalts erschließen würde.»

Zu einem ähnlichen Resultate kam noch ein Jahr früher ein Mitarbeiter der «Didaskalia»[1], der das Bild kurz vor seiner Vollendung im Atelier des Meisters gesehen hatte. Er schreibt unter anderem: «Heute ist das Bild fast vollendet und ich muß gestehen, daß, wenn es auch nicht salonfähig ist, es doch jeder Galerie zur Zierde gereichen wird und daß ich wenige Bilder von ähnlicher dramatischer Kraft und Wirkung kenne. Zudem ist die Farbe so meisterhaft gestimmt, daß ich dieses Bild jetzt schon zu den bedeutendsten dieses gerade im Kolorit so hochbegabten Künstlers rechnen darf.»

Eine ausführliche Kritik hat Ludwig Pietsch für die «Vossische Zeitung»[2] geschrieben und schließt seine anerkennenden Ausführungen mit den Sätzen: «Der dramatische wie der Toneffekt ist sehr bedeutend. Der leuchtende Arm und Nacken, auf welchem sich das Hauptlicht im Bilde konzentriert, mit jenen feinen blutrünstigen Geißelspuren ist ein meisterliches Stück Malerei, und nicht minder spürt man in allem andern das virtuose Vermögen mit solider Tüchtigkeit gepaart.»

Im Jahre 1878 befand sich das Bild auf der Pariser Weltausstellung in der Abteilung für Deutsche Kunst. Es kam hier wenig zur Geltung, wie ich aus mündlichen Berichten weiß, da es über einer hohen Türe hing und auch nicht recht beleuchtet war. Unter diesen Umständen dominierten zusehr der blutunterlaufene Rücken Elisabeths und der Kopf Konrads, während die eigentlichen koloristischen und psychologischen Feinheiten verloren gingen und dadurch leicht der Eindruck eines krassen Sensationsbildes hervorgerufen werden konnte.

---

[1] Didaskalia vom 9. Januar 1875. Nr. 9

[2] Vossische Zeitung vom 2. Dezember 1875. Nr. 282.

Der mit seinen Leistungen oft am wenigsten zufriedene und gegen sich selbst zuweilen am strengsten Kritik übende Maler gab in den nächsten Jahren dem Bilde diejenige Form, in der es uns heute erhalten ist. Ob diese Aenderung dem Bilde zum Nutzen gereichte oder vielmehr der erste Wurf trotz mancher Härten den Vorzug verdient, darüber kann man geteilter Ansicht sein. Die Beurteilung dieser Frage läßt sich nur auf Grund der von der photographischen Gesellschaft zu Berlin ausgeführten vorzüglichen Reproduktion ($36\,^1/_2 \times 48\,^1/_2$ cm), die das Gemälde in seiner ursprünglichen Fassung zeigt, ermöglichen. Das Gesicht Konrads, das auf dieser Photographie die Züge eines von finsterem Fanatismus glühenden Eiferers mit dämonisch blickenden Augen und struppigem Bart- und Kopfhaar trägt, hat jetzt mehr das Aussehn eines strengen, asketischen Schwärmers, der auch seinen äußeren Menschen nicht ganz vernachlässigt. Die Figur Elisabeths wurde dahin geändert, daß die mittlere Partie des rechten Oberarms bis zur Mitte des Unterarms mit einem Hemd verhüllt wurde, während die oberen Rückenpartien, die früher durch Strähnen des langen Haares bedeckt waren, völlig sichtbar sind, indem diese jetzt im Nacken liegen oder regellos nach vorn herabfallen. Hierdurch bot sich auch dem Künstler die Gelegenheit, die Schulter- und Rückenmuskeln in feiner Modellierung bei einer außerordentlichen Naturtreue wiederzugeben. Der fast strafende Blick, den die eine Begleiterin von Elisabeth auf Konrad richtet, ist jetzt mehr in einen um diese besorgten umgewandelt. Außerdem sind noch einige kleine Aenderungen im Vordergrunde, die für die Handlung selbst irrelevant sind und mehr dem Gefühle einer malerischen Raumfüllung entsprungen zu sein scheinen, nachzuweisen.

Von einigem kunsthistorischen Interesse dürfte ein Vergleich mit einer Schöpfung Peter Janssens sein, die zwanzig Jahre später entstanden ist und das gleiche Thema auf einem seiner großen Wandgemälde[1] in der Aula der Marburger Universität behandelt. Die Szene spielt sich hier in dem von der heiligen Elisabeth gegründeten Spitale ab, wo sie selbst inmitten der

[1] Abgebildet in der «Kunst für Alle». 1898. Heft 14.

ärmsten Kranken die niedrigsten Magddienste verrichtet. Konrad von Marburg, im Ordensgewande der Dominikaner, ist von hinten an die auf dem Boden Knieende herangetreten und schwingt in eigner Person die Geißel. Sein brutal dreinschauendes Gesicht und seine aktive Betätigung lassen nicht recht das Gefühl einer sich vollziehenden religiösen Bußübung in uns aufkommen, sondern wir empfinden den Vorgang mehr als einen sich abspielenden Gewaltakt. Durch die packende Charakterisierung und die überzeugende Belebung der zahlreichen anderen Personen hat Janssen eine mächtige Wirkung erzielt, während die Vorzüge des Bildes von Cornicelius in der psychologischen Vertiefung einiger weniger Personen und in seinem vollendeten Kolorite begründet sind.

Einer kurzen Bemerkung des in Frankfurt a. M. erschienenen «Museum» vom 9. Januar 1876 ist zu entnehmen, daß zu den schon erwähnten Bildern, die bei Sachse in Berlin ausgestellt waren, auch noch nachträglich «eine Skizze, darstellend, wie Narciß an der Quelle von den Nymphen und Hirten gefunden wird» hinzugefügt wurde. Es ist dies eine bekannte Szene, die der Künstler den Ovidischen Metamorphosen entnommen und mit glänzendem Können dargestellt hatte. Leider ist die Skizze von ihm später wieder vernichtet worden, so daß nur noch eine aktartige Kreidestudie eines nackten Jünglings, der im Grase ausgestreckt tot daliegt, die einzige Erinnerung an früheres Vorhandensein bildet.

Im Jahre 1876 entstand: Der erste Roman, ein etwa lebensgroßes Oelgemälde, über dessen jetzigen Verbleib mir nichts bekannt ist.

Ein junges Mädchen in Halbfigur lehnt sich mit seinem leicht nach rechts gewandten Körper und seinen Händen, in denen es ein Buch hält, an die Brüstung einer Veranda. Sein Kopf mit brünettem Haar, das, durch ein Band zusammengehalten, lose über die Schultern herabwallt, ist ganz im Profil. Eine schwarze Samttaille mit dunkelroten Aermeln eines blumendurchwirkten Stoffes ist seine Gewandung. Von der rechten Schulter hängt eine hellrote Seidenschleife mit langen Bändern herab, und eine lange Halskette aus dicken Elfenbeinperlen bildet seinen einzigen Schmuck. Auf der Brüstung

liegen einige Blumen achtlos zerstreut. Ein blaugrüner Vorhang schließt den Hintergrund ab.

Das Bild wirkt lediglich durch seinen Stimmungsgehalt; auf einen erzählenden Inhalt hat der Künstler wie bei den meisten seiner Werke verzichtet, er will, daß sie nicht nur gesehen, sondern auch empfunden werden. Das junge Mädchen hat in seiner Lektüre innegehalten und nachsinnend wendet es seine nach abwärts gerichteten Augen vom Buche hinweg. Ist es nun Teilnahme, die es für den Helden des Romanes oder vielleicht auch die Heldin, die in seinem Alter oft noch von größerer Wichtigkeit ist, fühlt oder sind es Zweifel, die in ihm über den Ausgang des Gelesenen aufgetaucht sind? Diesen kurzen Moment des in Gedanken Versinkens hat der Künstler glücklich erfaßt und dadurch einem mitempfindenden Beschauer weitgehende psychologische Perspektiven eröffnet. Auch das Interesse an dem schönen ausdrucksvollen Kopfe selbst und die Freude an der wunderbaren Farbenstimmung des Bildes vermögen unseren Gesichtssinn nachhaltig zu fesseln. In einem wohlgemeinten Gedichte hat daher der Lokaldichter F. Dörr in Hanau seinen Empfindungen poetischen Ausdruck zu leihen versucht, indem er in einem seiner Verse singt:

«Träumerisch — wie selbstvergessen —
Sind der Jugend holde Züge,
Um die ros'gen Lippen spielen
Ernst die Worte: Ist es Lüge?
Ist es Wahrheit? —
Doch die Klarheit
Wird ihr leise
Durch des eig'nen Herzens - Beben.» —

Als Motiv zu diesem Bilde diente dem Maler die jugendlich schöne Gestalt seiner ältesten Tochter. Durch einen gut ausgeführten Holzschnitt in der illustrierten Zeitschrift «Ueber Land und Meer»[1] wurde es auch weiteren Kreisen bekannt.

Im Frühjahre 1876 vollendete Cornicelius das Oelgemälde: Mignon. — 1,51 h., 0,95 br. — (Frau J. Waltz Witwe in Heidelberg).

Auf den obersten Stufen einer Holztreppe eines Hausflurs

[1] Ueber Land und Meer. Jahrgang 1880. No. 11 Seite 205.

hält ein kaum dem Kindesalter entwachsenes junges Mädchen seine Schritte inne. Sein Kopf ist geradeaus gerichtet, während die Blicke seiner großen dunklen Augen leicht nach oben schauen. Das reiche kastanienbraune Haar fällt über den Rücken herab. Eine braunrote Weste mit dunkelgelben, durchwirkten Aermeln umhüllen seinen Oberkörper, während ein hosenartiges dunkles Untergewand, das zum Teil von einem über dem rechten Arm und auf dem rechten Knie liegenden dunkelroten Tuche bedeckt wird, seine übrige Kleidung bildet. Eine hellrote Bandschleife ist auf der linken Schulter befestigt, und den Hals schmückt eine zweireihige Bernsteinkette. Auf dem Knie des auf die letzte Stufe gesetzten rechten Beines liegt eine Mandoline mit grünem Bande, deren nach abwärts gerichteter Halsteil von der linken Hand umfaßt wird. Der rechte Arm ist fast im rechten Winkel gebeugt, so daß seine Hand die Herzgegend berührt. Den Hintergrund bildet eine grauweiße Wand und die dunkle Holzverkleidung der Treppe. Auf dem Treppenabsatz liegen einige Astern- und Geranienblüten zerstreut.

Die stille Sehnsucht, die verhaltene Glut und die kindliche Scheu der seltsamen Mädchengestalt hat uns der Künstler in dem Augenblicke verkörpert als die Töne ihres ergreifenden Liedes: «Kennst Du das Land?» verklungen sind. Der Aufschlag ihrer melancholisch blickenden Augen und die ängstliche Bescheidenheit in ihrer Haltung erwecken trotz der phantastisch aussehenden Kleidung unser lebhaftes Mitgefühl und eine innige Teilnahme an ihrem Geschick. Wunderbar hebt sich ihr Kopf mit seiner südländisch braunen Gesichtsfarbe und seinem herrlichen Haare von der grauweißen Wand des Hintergrundes ab, und das übrige Kolorit erhält durch seine tiefleuchtende, ernste Farbenstimmung einen geheimnisvollen Reiz. Hat sich auch der Maler an den eigentümlichen Zuschnitt der Kleidung Mignons, wie ihn Goethe uns in Wilhelm Meister schildert, gehalten, so verfuhr er hinsichtlich der Farben weniger streng historisch, aber mit einer um so größeren malerischen Feinheit bei gleichzeitigem tiefen Eingehn in das Seelenleben dieses rätselhaften Wesens.

Im Jahre 1876 wurde das Bild auf der großen Berliner Kunstausstellung ausgestellt. Wie es von der zeitgenössischen

Kritik aufgenommen wurde, darüber fehlt mir jeder Anhaltspunkt. Das Urteil Bernhard Plockhorsts kennen wir noch aus einer kurzen Bemerkung in einem Briefe, den er am 30. Oktober 1876 an Cornicelius richtete. Es lautet: «Ihre Mignon zu sehen, interessierte mich sehr. Das Schwermütige ist in Gestalt und Kopf vollkommen ausgesprochen und ich sehe den vollendeten Maler in diesem Bilde wie in den anderen.»

Ein Bild, von dessen Existenz nur noch eine kleine Farbenskizze (im Besitze der Familie) uns einen annähernden Begriff gibt, war das überlebensgroße Halbfigurenbild: Christus trägt sein Kreuz. Christus im Purpurmantel schleppt nach links mit zur Erde gesenkten Blicken auf seiner rechten Schulter das von seinen schwachen und doch entschlossenen Händen umfaßte Kreuz. Sein bleiches, dorngekröntes Antlitz ist blutunterlaufen und wendet sich leicht nach vorn.

Das Kunstwerk wurde bald nach seiner Vollendung im August 1877 im Atelier des Künstlers öffentlich ausgestellt und gab den beiden Hanauer Lokalblättern[1] Anlaß zu einer kleinen Polemik über die Frage, ob Christus auf dem Gange nach Golgatha sein Purpurkleid noch getragen habe. Doch ungleich interessanter als diese Feststellung ist der zweite Teil des mit besonderer Sachkenntnis geschriebenen Kunstberichtes der «Hanauer Zeitung», der es um des nicht mehr vorhandenen Bildes willen verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Es heißt hier: «Obschon Christi Blick zur Erde gesenkt ist, wird der Beschauer von demselben mächtig gefesselt. Es ist der Ausdruck des Seelischen so gesteigert, daß wir unwillkürlich die Gedanken, die auf dieser Stirn thronen und in den von Leiden geröteten Augen zu lesen sind, nachforschen müssen. Mit der größten Aufgabe, die denkbar ist, scheint uns hier der Meister über seine früheren Schöpfungen um Haupteslänge gewachsen zu sein, denn er hat mit psychologischer Wahrheit uns Christus so vor Augen geführt, daß wir ihn edler und größer nicht denken können. Nicht die Schmerzen sind es, die den Menschensohn in seiner tiefsten Demütigung aufschreien

[1] a) «Hanauer Anzeiger» vom 20. August 1877. No. 193.
b) «Hanauer Zeitung» vom 25. August 1877.

lassen (wie bei Guido Reni) sondern der geistig über allen seinen Brüdern stehende «Denker», der sich eins wußte mit seinem Vater im Himmel, ist uns vorgeführt, wie er Vergangenheit und Zukunft zusammenfaßt und die Tragweite seiner Leiden erwägt. Es ist die Tragödie der leidenden Menschheit in solcher Wahrheit uns vorgeführt, daß wir leise durchschauert sind von dem Gedanken, daß wir ähnlich auch unser Kreuz zu tragen haben.

Weil die Hoheit des Gedankens, der über die Leiden triumphiert, so mächtig zum Ausdrucke gekommen ist, ist dieses Bild auch sittlich und humanistisch viel religiöser als die plumpen Märtyrerbilder, wo die geistige Gewalt, die dem Tode die Stachel raubt, fehlt. — Wir unterlassen es heute hervorzuheben, welche Bedeutung dieses Bild für die verschiedenen Parteien im Christentum hat. Ultramontane und Orthodoxe wird es schwerlich befriedigen, weil das zum Göttlichen sich steigernde Humanistische diesen eine Ketzerei dünkt. — Auch würden wir das Bild weniger auf einem meistens schlecht beleuchteten Altar sehen, wo Kerzen es auch bald verdunkeln würden, sondern am passendsten für einen Betsaal halten. Der Gedanke ist betrübend, daß solche Bilder, auf welche Hanau stolz sein muß, aus unserem Gesichtskreise entschwinden. Um die alten Meister zu studieren, sucht man die Vaterstädte derselben auf. Wird das Urteil über Hanau sehr gewinnen, wenn in späteren Zeiten außer Porträts kaum eines der bedeutenderen Bilder von C. Hausmann und G. Cornicelius zu finden ist?»

Die in den Schlußsätzen ausgesprochenen Bedenken haben während der inzwischen verflossenen 28 Jahren eine kleine Modifikation zu Gunsten der beiden Künstler erfahren, wenn auch eingestanden werden muß, daß die Stadt selbst keine sichtbaren Andenken an die Tätigkeit ihrer beiden hervorragenden Söhne aufweisen kann im Gegensatze zu manchen kleineren niederländischen Städten, die oft mit großen Opfern die geringsten Erinnerungszeichen an die Maler, die innerhalb ihrer Mauern geboren sind, zu erwerben suchen und in pietätvoller Weise aufbewahren.

Von besonderer Wichtigkeit erscheint mir noch die Stelle eines vom 4. März 1878 datierten Briefes, in dem Bernhard Plockhorst seinen ersten Eindruck über das in Berlin ausge-

stellte Bild wiedergibt: «Seitdem bin ich eiliger Arbeiten halber am Tage nicht hinausgekommen, ließ mir aber abends bei Licht das Bild zeigen und war über die Wirkung des Kopfes — dessen überlebensgroßes Maß imponiert — hocherfreut! Der Ernst des Ausdrucks in so sicherer breiter Malerei dargestellt, macht einen ganz gewaltigen Eindruck. Gewiß werde ich bald auch von anderen darüber hören und Ihnen gern später mitteilen. Nebensächlich erwähne ich, daß ein ganz einfacher, breiter Goldrahmen vielleicht besser sich für diesen Kopf geeignet hätte, als der schon zu verzierte und zu helle Rahmen.»

Ueber das fernere Schicksal dieses unter dem Beifall seiner Mitbürger und darauf auch in Berlin und Düsseldorf erfolgreich ausgestellten Gemäldes läßt sich leider die bei Cornicelius öfters zu beklagende Tatsache feststellen, daß es späteren Verbesserungsversuchen und einem allmählichen Erlöschen seines Interesses zum Opfer gefallen ist. Denn als es nach Verlauf einer längeren Zeit von den Ausstellungen wieder in das Atelier zurückgekehrt war, unterzog es der von anderen künstlerischen Ideen erfüllte Maler einer Umarbeitung zum Nachteile der ursprünglichen Frische seiner ersten Auffassung. Dadurch enttäuscht, vernichtete er durch weiteres Uebermalen das Ganze. Hier wäre, wie bei noch anderen vollendeten Schöpfungen des Meisters, ein rechtzeitig erfolgter Ankauf oder selbst eine warnende Stimme am Platze gewesen, um einen so unrühmlichen Untergang eines herrlichen Kunstwerkes zu verhindern. Da beides nicht der Fall war, versank es leider in sein früheres Nichts. Keine Photographie hinterläßt mehr einen Begriff von den feineren Details seines Aussehens, nur eine flüchtige Skizze und vor allem die Zeitungsberichte und Plockhorsts Brief geben uns eine sichere Kunde, daß es einmal existierte und nicht bloß das Augenblicksgebilde einer Künstleridee war.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, daß sich Cornicelius bald nach der Kreuztragung auch mit der zeitlich auf sie folgenden Passionsszene: «Auf Golgatha» (Taf. XII) beschäftigt hat. Das Thema blieb freilich nur ein Entwurf — 0,45 h., 0,27 br. — (im Besitze der Familie) und ist auf Pappdeckel in Oel skizziert, aber mit einer solchen dramatischen Kraft, daß wir uns seiner Wirkung nicht leicht entziehen können.

In einem Halbkreise, den Christus mit den zwei gegenüberhängenden Schächern bildet, sehen wir rechts seinen hellen Körper, der von einem flatternden Lendentuche umhüllt ist, aus der schwarzgrauen Dunkelheit hervorleuchten. Mit angezogenen Knieen, mit gehobener Brust und mit halb nach hinten halb nach oben gerichtetem Kopfe, dessen Mund leicht geöffnet und dessen angstvolle Augen weit aufgerissen sind, hängt er am Kreuze, das am unteren Stamme von der im Halbdunkel stehenden Mutter umklammert wird.

So klein und so flüchtig gemalt auch das Bildchen erscheint, so entbehrt es doch nicht einer mächtigen inneren Größe. Es ist der Aufschrei einer gequälten Menschenseele, der in den Worten: «Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?» ausklingt. Diese Empfindung wird noch besonders gesteigert durch den in einer edlen Realistik gespannten Körper, den hochgezogenen Brustkorb und die schmerzerfüllten Züge des eingefallenen Antlitzes. Nicht minder tief und wahr ist Maria in ihrer Verzweifelung und ihrem unendlichen Schmerze aufgefaßt. Beide Schächer, von denen der linke, dem Beschauer mit dem Rücken zugekehrt, kaum zu erkennen ist und der rechte aus dem Halbdunkel etwas deutlicher hervortritt, sind untergeordnete Figuren, während der Hauptakzent vom Künstler auf die Person Christi gelegt, und der schon von Dürer angebahnte und von Rubens fortgesetzte Weg, den Körper des Heilandes aus der Dunkelheit aufleuchten zu lassen, mit großem Geschick wieder beschritten wurde. Doch setzte er die schon gegebenen Verhältnisse in neue psychologische und koloristische Werte um.

Eine Farbenstudie eines als lebensgroßes Brustbild ausgeführten Christus am Kreuz — 0,93 h., 0,51 br. — (im Besitze der Familie) beweist, daß Cornicelius sich schon einmal mit diesem Thema befaßt hat. Aus der körperlichen und seelischen Auffassung sowie aus der Art des Kolorites kann mit ziemlicher Sicherheit geschlossen werden, daß die Studie eine Reihe von Jahren früher entstanden sein muß. Sie basiert wahrscheinlich noch auf anatomischen Beobachtungen, die er einst im Krankenhause zu machen Gelegenheit hatte. Christus in etwas struppigem Haar mit geöffnetem Munde, bleichen

Lippen und gebrochenem Auge, hat die Züge eines mit dem Tode Ringenden und ist in seiner Realistik nahe an die Grenzen des ästhetisch Erlaubten gerückt. »Vater, in Deine Hände befehle ich meinen Geist« sind die Worte, die dem Künstler als Leitmotiv vorgeschwebt haben. Der leicht gelbliche Gesamtton des Bildes ist einer Anzahl seiner früheren Gemälde eigen und scheint sich mehr aus irgend einem unbeabsichtigten Grunde im Laufe der Zeit entwickelt zu haben.

Um das Jahr 1879 entstand der höchst beachtenswerte Studienkopf eines Mönches (Taf. XVI) — 0,50 h., 0,42 br. — (im Besitze der Familie). Der in Vorderansicht gemalte Kopf des Mönches in brauner Kutte ist leicht nach vorn und rechts gesenkt, während seine dunklen Augen geradeaus gerichtet sind. Die linke Schulter ist nach vorn gedreht. Der Schädel ist schwach behaart und der kurzgeschorene Bart grau meliert.

Die Physiognomie dieses Ordensmannes macht vielleicht auf manchen im ersten Augenblick einen etwas unheimlichen Eindruck, der jedoch bei näherem Betrachten allmählich schwindet, ja sogar in eine gewisse Teilnahme sich verwandeln kann. Aus seinen Augen leuchtet eine verhaltene Glut, die auf ein tiefes Seelenleben, das sich in grübelnden und selbstquälenden Gedanken verzehrt, schließen läßt. Seine Blicke deuten weniger auf ein expansives Naturell und sind auch nicht die eines düstern Fanatikers, sondern die eines strengen Asketen, dessen Denken von der geheimnisvollen Welt des Uebersinnlichen beherrscht wird, und bei dem das Ueberwiegen einer melancholischen Gemütsstimmung auf der Stirn zu lesen ist. Hierfür sprechen ganz besonders die querverlaufenden Stirnfalten und die senkrechte Furche über der Nasenwurzel, die der Muskelaktion der Augenbrauenrunzler zuzuschreiben ist. Unter Zugrundelegung genauer Naturbeobachtungen hat der Künstler den Eindruck hervorgerufen, den später einmal H. Wölfflin[1] in dem Satze formuliert hat: »Die tiefe Beschattung der Augen dient den trübblickenden Melancholiker zu charakterisieren.« In der Tat benutzte auch Cornicelius ein in dieser Hinsicht psychopa-

[1] H. Wölfflin: Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance. München 1899. Seite 172.

thisches Individuum als Vorbild. Die Modellierung des Kopfes in ihrer breiten Malerei ist von einer außerordentlich plastischen Wirkung, und das Ganze zeigt uns die bedeutende Fähigkeit des Künstlers, Seelenzustände zu analysieren und bildlich zum Ausdruck zu bringen.

Aus dem Anfange des Jahres 1880 stammt das porträtartige Halbfigurenbild: Mädchen mit Fächer — 0,68 h., 0,48 br. — (Besitzer: Dr. K. Siebert in Freiburg in Br.) Eine junge vornehme Mädchengestalt hält, nach links gewandt und in Dreiviertelprofil, in ihrer rechten Hand einen grünschillernden offenen Federfächer, der einen großen Teil der Brustseite bedeckt. Ein schwarzes Spitzentuch, unter dem nur der Stirnteil des braunen Haares sichtbar ist, verhüllt ihren Hinterkopf und fällt über die Schultern nach vorn, so daß eine weiße Rüsche nur an der vorderen Halsgegend zum Vorschein kommt. Ihre etwas abwärts gesenkten Augen schauen fast geradeaus.

Die Anmut des schönen, träumerisch blickenden Gesichtes könnte bei einer flüchtigen Betrachtung leicht den Gedanken erwecken, daß es sich hier um eine Variante der bei den Venetianern so beliebten Existenzbilder handele, in denen Frauenschönheit einer Blume gleich erblüht und in Behaglichkeit ein einfach schönes Dasein führt. Doch gar bald empfinden wir, daß die Augen dieser Schönheit eine andere Sprache reden als die ihrer venetianischen Genossinnen, und daß in ihren Adern ein lebendigeres Blut pulsiert, und sie auch tiefer seelischer Regungen wohl befähigt ist. Koloristisch ist das Bild eine vortrefflich abgetönte Farbenstimmung. Der fein modellierte Kopf mit seinen überaus zarten Fleischtönen erhält durch die schwarze Spitzenhülle und die weiße Halskrause ein äußerst vornehmes Gepräge. Diese beiden Toilettenteile sind technisch vollendet wiedergegeben, nicht minder die blaugrün schillernden Federn des Fächers. Ein dunkelbraunroter Hintergrund läßt die Gesichtsfarbe noch besonders hervorleuchten. Die Züge seiner ältesten Tochter benutzte der Maler in freier künstlerischer Weise.

Im Jahre 1881 malte Cornicelius das Abendmahl, ein Bild, das leider infolge Uebermalens und späterer Vernachlässigung durch ihn selbst jetzt nur noch in einem ruinösen Zu-

stande sich befindet und vielleicht in absehbarer Zeit seinem gänzlichen Zerfalle entgegensieht (Taf. XIII) — 0,74 h., 1,18 br. — (im Besitze der Familie). Ein literarisches Zeugnis hat sich noch aus der Zeit, als es im Kunstsalon von Fritz Gurlitt in Berlin zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit trat, erhalten. In der «Täglichen Rundschau»[1] schreibt Aem. Fendler: «Eine andere sehr bemerkenswerte Leistung religiöser Kunst, ein Bild des «Abendmahles», das sich von dem konventionellen Schema glücklich fern hält, erinnert uns sodann nach langer Pause wieder einmal an G. Cornicelius, den eingezogen in Hanau lebenden Maler, den das Berliner Publikum vor Jahren in dem ehemaligen Sachseschen Kunstsalon in der Taubenstraße aus einer Reihe von ansehnlichen Bildern, unter denen eine heilige Elisabeth mit ihrem geistlichen Berater und Peiniger Konrad von Marburg hervorragte, als ernsten und selbständigen Maler kennen lernte, ohne ihm indes seitdem von neuem in Werken seiner Hand zu begegnen.»

Die Beschreibung des Bildes auf Grund seines jetzigen Erhaltungsgrades kann nur eine unvollkommene bleiben. Jesus in einer roten Tunika und einem blauen Mantel, der von der linken Schulter schräg über den Rücken fällt und vorn sein rechtes Knie und Bein bedeckt, sitzt am linken Ende des Tisches ganz im Profil und nach rechts gewandt. Seine linke Hand ist mit nach oben gekehrter Innenseite auf dem Tische ausgestreckt, während seine rechte auf dem Kniee ruht. Auf seine linke Schulter lehnt Johannes seinen Kopf. Eine Gruppe von fünf Jüngern in verschiedenen Lebensaltern steht mit bewegten Blicken und sprechenden Handbewegungen hinter ihm. Die am meisten links im Hintergrund stehenden Figuren sind schlecht erhalten und kaum noch zu erkennen. In der Mitte der Vorderseite des mit einem weißleinenen Tuche bedeckten Tisches erhebt sich, uns halb mit dem Rücken zugekehrt, Judas mit einem roten Barte und in einem olivgrünen langen Gewande, indem er sich mit der Linken auf die Tischplatte stützt und mit der Rechten seinen Stuhl bei Seite schiebt. Mit von dem Herrn abgewandten Blicken schickt er sich an zu gehen.

[1] «Tägliche Rundschau» vom 22. Dezember 1881. Nr. 97. Beilage.

Rechts von ihm befindet sich eine Gruppe von fünf Jüngern, zwei stehend, drei sitzend, mit den verschiedenen Ausdrucksarten des Bedauerns und Erschrockenseins. Zwei Lichtquellen scheinen vorhanden gewesen zu sein. Die Jünger rechts werden wohl noch von dem letzten Widerscheine des zu Ende gehenden Tages getroffen, während Jesus selbst, die linke Tischseite und der Kopf des Judas von einer höher befindlichen, aber nicht sichtbaren Lichtquelle beleuchtet werden.

Cornicelius ist von der seit der Renaissance durch das noch unerreichte Vorbild Lionardos typisch gewordenen Darstellung, die Person Jesu in die Mitte seiner Jünger zu setzen, insofern abgewichen, als er den Herrn am linken Ende der Tafel Platz nehmen läßt. Diese für unsere Zeit außergewöhnliche Auffassung ist von historischem Standpunkte aus freilich nicht neu, sondern es war in der altchristlichen und byzantinischen Kunst [1] allgemein, daß Christus das rechte Cornu d. h. die linke Seite vom Beschauer aus, des in Form eines griechischen Sigmas gestalteten Tisches liegend einnahm. In einer bis jetzt noch nicht gekannten Weise gliederte Cornicelius die Jünger in zwei Gruppen, abweichend von der nach Lionardo viel befolgten viergliederigen Gruppierung und der von E. von Gebhardt in seinem Abendmahl in der Nationalgalerie gewählten Gliederung durch drei Gruppen. Er erreichte hierdurch eine Vereinfachung der Komposition und ein rascheres Verständnis des psychologischen Momentes. Die Jesus räumlich und auch seinem Herzen näher stehenden Jünger nehmen eine mehr aktive Stellung ein, indem sie ihm in einer je nach Charakter und Temperament verschiedenen Weise ihre unwandelbare Treue beteuern. Die Judas zunächst befindliche Jüngergruppe spielt eine mehr passive Rolle, die sich in Schrecken, Bedauern und tiefem Kummer äußert. Trotz der Zuteilung zur zweiten Gruppe nimmt Judas eine isolierte Stellung ein, er fühlt sich nicht mehr behaglich in diesem Kreise und einen scheuen Blick zur Seite werfend, schickt er sich darum an, den Raum zu verlassen. Er ist hier nicht als der abgefeimte Bösewicht

[1] F. X. Kraus: Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg i. Br. 1895. Band I, Seite 435 und 466.

so vieler anderer Darstellungen, sondern mehr als der vom Glanze des Goldes verführte, sündhafte Mensch aufgefaßt. In diesem Durcheinanderwogen der verschiedensten Gefühlsäußerungen berührt uns eigentümlich die feierliche Ruhe Jesu. Mit einem hoffnungslos traurigen Blick schaut er vor sich hin. Er hat gesprochen, wie uns die Bewegung seiner linken Hand erkennen läßt, und er unterwirft sich in edler Resignation dem Willen seines himmlischen Vaters. Nicht nur als feiner Psycholog, sondern auch als ein Meister der Komposition erscheint Cornicelius in diesem Bilde. Die von ihm gewählte Zweiteilung entbehrt nicht des inneren Zusammenhanges, er hat es verstanden, die Gruppen zu beleben und sie mit Geschick so untereinander zu verbinden, daß ihre Darstellung den Eindruck eines lebenswahren und natürlichen Vorganges erweckt. Doch vermissen wir auch eine ideale Auffassung und Gestaltung desselben keineswegs und haben beim Betrachten nie das Gefühl der Ernüchterung oder eines Herabziehens in die gemeine Wirklichkeit.

Durch eine unbegründete Kritik, die Cornicelius eine allzu profane Wiedergabe der heiligen Geschichte vorwarf, ließ er sich, wie ich mich noch bestimmt erinnere, verleiten, an dem Bilde Veränderungen, die ihm nicht zum Vorteile ausschlagen sollten, vorzunehmen. Infolgedessen erlahmte allmählich sein Interesse an dem Kunstwerke, so daß er auch auf seine Aufbewahrung keinen besonderen Wert legte. Durch einen unglücklichen Zufall einmal der Ofenhitze ausgesetzt, flossen manche Farben derartig zusammen, daß es sich gegenwärtig in einer wenig präsentablen Verfassung befindet. Nur der Geschicklichkeit des Photographen C. Böttcher in Frankfurt a. M. habe ich es zu verdanken, eine Photographie zu erhalten, die uns einen schwachen Begriff von seiner einstigen schlichten Schönheit zu geben imstande ist. Das Schicksal dieses Bildes hat somit eine entfernte Aehnlichkeit mit jenem unvergleichlichen Abendmahle, das heute noch im Refektorium von Santa Maria delle Gracie in Mailand als Ruine unsere Bewunderung erregt.

Ein farbiger Entwurf zu einem Abendmahl, bei dem Jesus ebenfalls auf der linken Tafelseite Platz genommen hat,

aber die Gruppierung und die Bewegungsmotive der Jünger große Abweichungen von dem vorigen Bilde aufweisen, vermag nicht minder unser Interesse zu erregen, wenn auch sein Erhaltungszustand manches zu wünschen übrig läßt — 0,43 h., 0,58 br. — (Im Besitze der Familie.)

In einem durch eine hochhängende Lampe schwach erhellten Raume fallen Strahlen von oben auf Jesus, Johannes und den sich zum Weggehen anschickenden Judas. Jesus mit dem Ausdrucke bitterster Enttäuschung stützt seinen linken Arm auf, während der rechte schlaff herabhängt. Der sich an ihn schmiegende Johannes sucht den Schmerz seines Herrn ganz zu dem seinigen zu machen. Drei hinter ihm stehende Jünger reden auf Jesus ein und scheinen ihm ihre Treue bis in den Tod zu versicheren. Ein vierter, neben ihnen sitzender dreht ihnen seinen Körper zu, aber mit vorwurfsvoll auf Judas gerichteten Blicken. Auf der Vorderseite der Tafel ist rechts von Jesus ein Jünger in die Kniee gesunken und gibt sich mit aufgestütztem Kopfe ganz seinem grenzenlosen Schmerze hin. Der neben ihm befindliche Judas hat sich erhoben und wendet sich mit nach vorn gerichtetem Blicke zum Weggang. Zwei rechts von ihm stehende Jünger sprechen auf ihn ein, während einer auf Jesum hinweist. Der am meisten rechts sitzende birgt sein Antlitz in die Hände und weint bitterlich.

Das Ganze macht durch seine geschlossene Komposition und seine seelische Vertiefung einen gewaltigen Eindruck. Das unter dem Einflusse eines matten Lichtes gedämpfte Kolorit gab dem Künstler Anlaß zu einer Reihe schöner Halbdunkeleffekte. Ueber diesen s. Zt. im Frankfurter Kunstverein mit dem Nachlasse von Cornicelius ausgestellten Entwurf schrieb F. Fries:[1] «Wie selbständig der Künstler bei aller Anlehnung an die älteren Meister ist, das beweist am besten die vorhandene Skizze zu einem «Abendmahl», das von allen uns bekannten Bildern, die nach der berühmten Cena von Lionardo genannt wurden, dasjenige ist, das am wenigsten Abhängigkeit von dem großen Mailänder Vorbild aufweist. Christus ist, statt an der Mitte

[1] «Frankfurter Zeitung» vom 19. März 1899. No. 78. Erstes Morgenblatt.

des Tisches zu sitzen, an die eine Ecke gerückt, so daß man einige Gruppen von hinten sieht, wodurch die größte Zwanglosigkeit entsteht. Den gleichen Wert wie auf eine sorgfältige und wohl abgewogene Komposition legt Cornicelius auf den psychischen Ausdruck seiner Köpfe.»

Bis zum Jahre 1882 lassen sich die Anfänge eines Themas aus der Passionsgeschichte, das Cornicelius mit großen Unterbrechungen über zwanzig Jahre beschäftigt hat, ohne daß er es eigentlich zur Vollendung brachte, verfolgen, es ist sein Judaskuß. An der formalen Gestaltung des Bildes hat er während dieses Zeitraumes fast nichts geändert, jedoch blieben seine Tonwerte und seine psychologische Ergründung für ihn lange ein Gegenstand eingehender Studien. Die älteste Farbenskizze des Judaskusses besitzt Friedrich Fischbach in Wiesbaden. — 0,39 h., 0,30 cm br. — Jesus in Halbfigur steht in der Mitte nach vorn gewandt mit einem blassen Gesichte von etwas jüdischem Typus. Rechts nähert sich Judas, berührt mit seiner Hand die Schulter des Herrn und ist im Begriff, ihm einen Kuß auf die Wange zu drücken. Neben Judas streckt sich der Arm eines von hinten und nur zum Teil sichtbaren Kriegsknechtes, der eine Laterne hält, empor, während im Hintergrunde Arme, mit Stöcken bewaffnet oder Fackeln tragend, aus dem Dunkel auftauchen. Links steht Petrus von vorn gesehen und mit seitlich nach links geneigtem Kopfe. Mit einem Ausdrucke von Angst und Entsetzen drückt er seine Hände auf beide Ohren. Diesen rasch verlaufenden und doch so verhängnisvollen Vorgang, der sich im Garten Gethsemane abspielte, hat der Künstler in seinen Hauptfiguren glücklich komponiert und mit koloristischen Feinheiten ausgestattet. Als er sich anfangs der 90er Jahre mit dem Gedanken trug, den Entwurf in großem Maßstabe auszuführen, genügte ihm seine erste Auffassung nicht mehr, er war von neuen Ideen, die auf eine geistigere Vertiefung der Personen und andere Beleuchtungsfaktoren hinausliefen, erfüllt. Die einzelnen Stufen seiner dahinzielenden Bestrebugen zu verfolgen ist unmöglich, da die zwischenliegenden Skizzen zum Teil nicht mehr vorhanden, und die noch vorhandenen entweder übermalt oder defekt sind. Einige Studienköpfe, die bei nächtlicher Fackelbeleuchtung im Freien

hierfür gemalt wurden, verdienen wegen ihrer ausgezeichneten seelischen und malerischen Qualitäten eine eingehendere Besprechung. Sie befinden sich im Besitze der Familie.

Der Studienkopf von Jesus (Taf. XII) — 0,47 h., 0,28 br. — wird von dem von rechts kommenden Feuerschein auf die Stirn und die linke Gesichtshälfte voll getroffen, während vereinzelte rötliche Reflexe im Haar und an der linken Halsseite spielen. Der geradeaus gerichtete Kopf ist in breiten Massen modelliert und hebt sich in weichen Formen von dem dunklen Hintergrunde ab. Körperliches Ungemach und tiefen seelischen Schmerz offenbaren uns seine Züge. Kein Anflug von Zorn oder Verbitterung entstellt sein edles Antlitz; ergeben in sein unabänderliches Schicksal läßt er das Schlimmste, den Verrat durch einen der Seinen, über sich ergehen. Ein gut Stück Leidensgeschichte des Herrn ist in diesem Kopfe ausgeprägt.

Wie ganz anders sind die Empfindungen, die in dem Judaskopf (Taf. XII) — 0,47 h., 0,31 br. — zum Ausdruck gebracht sind. Er schaut im Profil gesehen und mit rückwärts gebeugtem Kopfe nach links und wird in seiner linken oberen Gesichtshälfte vom Fackellicht erleuchtet. Eine stark gekrümmte Nase, die hervortretenden Backenknochen und die zum Kusse zusammengezogenen Lippen geben seinem Gesichte ein scharfes Gepräge. Das kurzgehaltene Bart- und Kopfhaar ist rötlich; ein gelblicher Mantel liegt auf seiner Schulter. Dieser Judas ist voller menschlicher Leidenschaften, deren unlauteren Trieben er blindlings folgt, und ein Prototyp einer gemeinen Gesinnungsweise, die durch den feuerroten Hintergrund der rechten Seite noch in das richtige Licht gesetzt wird.

Der Erhaltungszustand dieser beiden hervorragenden Charakterstudien ist leider nicht mehr ganz tadellos, nachdem sie bei einem Transporte von einer Ausstellung etwas Not gelitten haben.

Ein nicht minder wertvoller Studienkopf, der ebenfalls bei Fackellicht gemalt wurde, ist der etwas kleinere Kopf von Petrus. In einer breiten sicheren Malweise ist das von Furcht und Schrecken erfüllte Gesicht mit seinen entsetzten Augen und halbgeöffnetem Munde herausgearbeitet und von einer ausgezeichneten koloristischen Wirkung. Mit welchem Ernste Cornicelius

an seine Aufgabe herantrat und sich abmühte, sie geistig zu erschöpfen, zeigt uns außerdem noch eine Kohlestudie eines Kopfes von Jesus — 0,37 h., 0,28 br. — (Besitzer: Dr. K. Siebert in Freiburg i. Br.). Sie weist zwar eine große Aehnlichkeit mit der beschriebenen und abgebildeten Farbstudie auf, aber bei einer genaueren Vergleichung entdecken wir feine psychologische Unterschiede. Das mächtige Haupthaar und der Bart sind nur flüchtig ausgeführt, sie dienen dem Künstler mehr als Tonwerte gegenüber der vom Lichte getroffenen Stirn und der linken Hälfte des Gesichtes, in das er eine Fülle von Gefühlsäußerungen gelegt hat. Die schweren Augenlider Jesu sind gesenkt, und sein aus den halbgeöffneten Augen fallender Blick wendet sich tieftraurig ein wenig nach rechts. Welche Sprache redet dieser Blick allein! Von einem Uebermaß von Seelenpein, die im Gefühle des Verratenwerdens und Verlassenseins ihren Höhepunkt erreicht hat, weiß er zu verkünden. Dazu kommt noch der physische Schmerz, den wir von den Falten auf seiner Stirn und zwischen den Augen ablesen können. Hervorzuheben ist ganz besonders die Technik der rein malerisch aufgefaßten Zeichnung, die in der Nähe mit ihren kräftig hingesetzten Strichen etwas roh wirkt, aber bei entsprechender Sehweite außerordentlich weich erscheint und dann erst ihren Reichtum an psychologischen Feinheiten enthüllt.

An die frühste Skizze zum Judaskuß scheint zeitlich der farbige Entwurf zur Grablegung sich anzureihen. — 0,40 h., 0,63 br. — (Im Besitz der Familie.) Zu einer weiteren Ausführung ist indes Cornicelius niemals gekommen.

In der Nische einer Felswand sieht man rechts den in Tücher eingehüllten Leichnam des Herrn ruhen. Etwas seitlich sind zwei Männer bemüht, eine große Grabplatte vorzulegen. Die eine, uns den Rücken zukehrende, kräftige Gestalt in einem gelblichen Mantel hält die schwere Steinplatte, während die zweite in hellrotem Gewande sie sich sorgfältig entgegenschiebt. Am Felsen ist rechts Maria Magdalena, vom tiefsten Schmerz ergriffen, in die Kniee gesunken und hält sich mit der linken emporgestreckten Hand an der Wand, während sie mit der rechten ihr Knie stützt. Das lange rötliche Haar fällt in etwas wirren Strähnen herab. Links ist Maria in blau-

grünem Mantel nach rückwärts gesunken und wird von Johannes gestützt und von einer sie begleitenden Frau geführt. Auf einer im Vordergrund stehenden Bahre hat ein Negermädchen mit rotem Kopf- und einem mehrfarbigen Lendentuche Platz genommen. Ein grünlicher Abendhimmel mit gelblichen Streifen am Horizont sendet noch seine letzten Strahlen, welche die Schulter Marias und die oberen Rückenpartien des die Grabplatte haltenden Mannes schwach erleuchten. Eine edle Ruhe und ein feierlicher Ernst, die sich in Komposition und Farbenstimmung aussprechen, bilden den Grundzug dieses nur in Skizzenform dargestellten tieftraurigen Augenblicks.

Die dieser Szene vorausgehende Grabtragung war für Cornicelius ebenfalls einmal ein Gegenstand eines künstlerischen Vorwurfs. Eine genaue Datierung der noch vorhandenen Skizze — 0,22 h., 0,38 br. — (im Besitze der Familie) ist unmöglich, doch läßt sich aus verschiedenen Gründen mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, daß sie eine Anzahl Jahre vor der Grablegung entstanden sein muß.

Ein nach links sich bewegender Zug wird von Maria Magdalena im offenen Haar und in einem dunkelroten Gewande eröffnet. Der auf einem Leintuche ruhende Leichnam, der von drei Männern getragen wird, folgt. Der erste hält ihn unter den Knieen gefaßt und richtet mit nach vorn gewandtem Körper seine Blicke auf Magdalena. Ein weißbärtiger Alter hält den Leichnam an der Schulter und der dritte an der Seite. Eine Gruppe von Dreien schließt sich an und stützt die Mutter Jesu, die schwankt und umzusinken droht. Drei Kreuze sind im Hintergrunde zu erkennen, und zwei Gestalten rechts entfernen sich nach vorn.

Ein graugrüner Abendhimmel, der an dem tief liegenden Horizonte einen gelblichen Ton annimmt, verleiht dem ganzen Vorgange eine düstere Stimmung. Nur ein schwacher Lichtstreifen berührt die oberen Partieen des Leichnams. In stiller Trauer bewegt sich dieser Zug von tief ergriffenen Menschen. Ihr Schmerz ist wahr und ihre Haltung natürlich, sie sind frei von jenem Pathos, durch das die Grabtragungen einiger moderner Maler, von denen nur an die von Ciseri in der Madonna del Sasso bei Locarno erinnert sein möge, den Beifall des großen Publikums gefunden haben.

Im Jahre 1884 wurde die Tätigkeit von Cornicelius durch das größere Oelbild: Bei der Kartenschlägerin (Taf. XIV) in Anspruch genommen. — 0,94 h., 1,26 br. — (Besitzer: Herr Fabrikant Alexander Jung in Hanau.)

Vor einem länglichen schwarzgedeckten Tische sitzt nach rechts gewandt, ein zigeunerhaftes junges Weib, dessen offenes schwarzes Haar von einem roten Band zusammengehalten wird. Sein rechter Oberarm, der von einem weitbauschigen Hemdärmel bedeckt ist, liegt auf dem Tische auf, während die Hand des entblößten, nur mit einem Armband geschmückten Vorderarms den Kopf am rechten Kieferrande stützt. Seine linke Schulter und der größte Teil des linken Armes ist mit einem hellroten Tuche bedeckt. In der auf dem Tische liegenden Hand hält es ein Spiel Karten und deutet mit dem Zeigefinger auf die siebente der vor ihm ausgebreiteten Karten. Am Kopfende des Tisches stehen rechts zwei junge Mädchen nach der Kartenschlägerin zugekehrt. Das ältere, fast in Profil gesehene mit rotblonden Haaren stützt seine linke Hand auf den Tisch und blickt nachdenkend vor sich hin. Ein langes, weißes Spitzentuch umhüllt die hintere Kopfhälfte und liegt mit seinen über der Brust gekreuzten Enden auf den Schultern. Nur ein Teil seines hellblauen Kleides ist sichtbar, und es wird von einem graugrünen Tuche, das von der rechten Schulter über den Rücken und den linken Vorderarm fällt, zumeist verhüllt. Das hinter ihm stehende jüngere Mädchen mit blondem gekräuselten Haar und in einem lilafarbigen Baschlik, der Schulter und Brust bedeckt, hält sich mit seiner rechten Hand am Oberarm der älteren und richtet die Blicke seines en face gesehenen Gesichtes auf die Kartenschlägerin. Ein türkischer Schal liegt über dem rechten Vorderarm. Ein dunkelroter Vorhang bildet einen Abschluß unmittelbar hinter der Kartenschlägerin, während sich der Hintergrund von den Mädchen in eine dunkelgraue Tiefe verliert. Links von der Kartenschlägerin liegt eine Laute schräg angelehnt, und oberhalb steht in einer Wandnische eine flache Schale, der dünne Rauchwolken entsteigen.

Der selbst in gebildeten Ständen verbreitete Aberglaube, mit Hilfe der Karten einen Blick in die Zukunft zu erhaschen, war dem Künstler ein willkommener Anlaß, einige gut beobachtete

psychologische Momente darzustellen und auch seinem hervorragenden koloristischen Talente einmal freien Lauf zu lassen. Die Haltung und der lauernde Blick der modernen Sibylle sind äußerst charakteristisch; ihren dunklen Augen entgeht keine Stimmungsänderung, die sie in den Gesichtszügen und aus den Blicken ihrer Klientin erforscht und wonach sie als kluge Menschenkennerin ihre weiteren Offenbarungen anzupassen versteht. Nicht minder lebenswahr und fein durchgeführt ist die Figur des jungen Mädchens, das sich die Karten legen läßt. Seine unschlüssige Haltung und sein sinnendes Nachdenken lassen deutlich merken, daß ihm die vernommenen Worte überraschend waren und sie noch vollständig unter ihrem Eindruck steht. Ganz anders sind die Empfindungen, die das Herz seiner jungen Begleiterin bewegen. Aengstlich lehnt sich das noch halb kindliche Mädchen an seine Freundin; die Worte der Prophetin sind ihm eindruckslos geblieben, und unverwandt richtet es seine Blicke nach dieser geheimnisvollen Person, vor der es eine innere Stimme warnt sich zu hüten, und vor der es auch seine Freundin mit einer zaghaften Handbewegung schützen möchte.

Daß diese so tief zum Ausdruck gebrachten seelischen Vorgänge, die eines romantischen Untergrundes nicht entbehren, auch den farbenfreudigen Künstler zur Wiedergabe von Licht- und Farbenproblemen reizten, ist leicht begreiflich. Das von links einfallende Licht streift den rechten Arm und einen Teil der rechten Schläfen- und Wangenseite der Kartenschlägerin, während das übrige Gesicht sich ganz im Schatten befindet, wodurch der geheimnisvolle Nimbus ihrer Persönlichkeit wesentlich erhöht wird. Aus ihrer gedeckten Stellung kann sie das ihr gegenüberstehende Mädchen, dessen ganze Vorderseite vom vollen Lichte getroffen wird, um so ungestörter beobachten. Das verschiedenartig wirkende Rot, das helle Rot des Tuches auf der linken Schulter der Kartenschlägerin und das Rot des Bandes, das ihre schwarzen Haare zusammenhält, sowie das Dunkelrot des Vorhanges heben im Verein mit der schwarzen Farbe der Tischdecke und dem blendenden Weiß ihrer Hemdärmel das halb Zigeunerhafte ihres Wesens besonders hervor und verleihen ihr auch dadurch einen erhöhten mysteriösen Anstrich. Zu dieser

etwas grellen Farbengebung bildet das Buntfarbige der Toiletten der beiden Mädchen aus besseren Gesellschaftskreisen mit seinen feinen Farbenabstufungen einen angenehmen Kontrast. Eine Farbenskizze verrät uns noch, daß der Künstler ursprünglich eine Katze, die sich auf der Schulter der Wahrsagerin an sie schmiegt, zu malen beabsichtigte, doch ließ er diese Idee wieder fallen, da er mit einfacheren Mitteln ihre Person genügend zu charakterisieren wußte.

Im Jahre 1887 war das Bild gleichzeitig mit «König Enzio» auf der Jahresausstellung in Berlin. Nur kurze, aber anerkennende Kritiken in den «Hamburger Nachrichten»[1] und in der «Kreuzzeitung»[2] haben sich noch erhalten. Prof. B. Plockhorst schreibt unter dem 11. August 1887 an Cornicelius: «Von einer Harztour soeben zurückgekehrt, konnte ich erst jetzt die hiesige akademische Ausstellung besuchen und sah daselbst unter den 1300 ausgestellten Werken Ihre vortrefflichen Bilder: «König Enzio» und die «Kartenschlägerin». Beide sind sehr malerisch und kräftig in der Wirkung, sehen überhaupt in Komposition u. s. w. sehr meisterlich aus, so daß ich sie mit vielem Vergnügen betrachtete. Beide Bilder hingen leider etwas zu hoch, um sie in ihren Einzelheiten genauer beschauen zu können».

Im Jahre 1885 begann Cornicelius sein großes Oelbild: Er ist auferstanden — 2,20 h., 1,72 br. — (Im Besitze der Familie.)

Auf dem Rande eines in einer Grabnische befindlichen Steinsarges sitzt links oben in vollem Lichtglanze ein Mädchenengel in langem weißen Gewande und mit rötlichem wallenden Haare und zum Sprechen geöffnetem Munde. Er ist fast en face gegeben und hat seine Linke etwas über Kopfhöhe ausgestreckt, während die Rechte auf dem Schoße ruht. Von rechts nähern sich drei Frauen in langen schwarzen Kopftüchern, von denen die erste zögernd innehält und erschreckt die mittlere anfaßt. Diese, in einem hellroten Gewande und schwarzem Kopfschleier, schützt, vom Lichte geblendet, ihre Augen mit der vorgehaltenen Hand,

[1] Hamburger Nachrichten vom 9. September 1887.
[2] Kreuzzeitung vom 27. September 1887.

während die dritte noch im Halbdunkel befindliche den Weg, der aus der schwarzgrauen Dämmerung führt, um eine Ecke tastend sucht.

Der Künstler hat die Szene, wo die drei Frauen, die zur Erweisung des letzten Liebesdienstes zum Grabe des Herrn geeilt waren, es leer fanden, und ein Engel in strahlendem Gewande den Bestürzten die Worte zuruft: «Entsetzet euch nicht. Ihr suchet Jesum von Nazareth, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden und ist nicht hier», veranschaulicht. Das Bild blieb unvollendet und wirkt aber trotzdem monumental, wie man sich auf der schon erwähnten Kollektivausstellung Cornicelius'scher Werke, überzeugen konnte. Ergreifend ist die im Lichte strahlende Gestalt des Engels mit seinem milden Blicke und seinen zum Reden geöffneten Lippen, nicht minder die Frauen in ihrer Bestürzung und Besorgnis. Was den Maler bewogen hat, das Gemälde unbeendet zu lassen, entzieht sich völlig meiner Kenntnis. Daß er für dasselbe einst voller Eifer und Interesse war, beweisen die zahlreichen schönen Oelstudien von Engeln, die ihm teils als Bewegungs- teils als Gewand- oder auch als Beleuchtungsstudien dienten. Die meisten modernen Künstler, die das gleiche Thema um dieselbe Zeit behandelten, und von denen ich beispielsweise Plockhorst mit seinem Bilde von 1883 und Bouguereau mit seinem in der Antwerpener Galerie befindlichen Bilde von 1890 anführe, übertrifft Cornicelius selbst in seinem unfertigen Werke an innerer Wahrheit und Schärfe der Charakteristik.

Ende des Jahres 1885 wurde von Cornicelius das Oelbild: Siegfried gemalt. — 0,76 h., 0,51 br. — (Besitzer: Herr Friedrich Fischbach in Wiesbaden.)

Siegfried, eine jugendschöne Erscheinung mit rötlichgelocktem Haare und in blaßrotem Wamse, dessen kurze Aermel und unterer Rand mit Pelz verbrämt sind, steht gerade vor uns. In seiner Rechten hält er sein gesenktes Schwert und mit der Linken seinen Schild, dessen Innenseite uns entgegenschaut. Ein flatternder roter Mantel hängt am oberen Schildrande und fällt über den Rücken und den rechten Vorderarm. Seinen linken Fuß hat er fest auf den grauen Kopf eines Drachens, dessen blaugrüner Leib sich in mächtigen Windungen in einem

Halbkreise auf dem Boden ringelt, gestellt. Ein Speer steckt links in der Seite des Ungetüms, unter dem sich eine Blutlache gebildet hat. Im Hintergrunde sieht man ein weit sich erstreckendes Blachfeld, dessen Uebergang in das von weißen Wolken durchsetzte Himmelsblau unvermerkt erfolgt.

Jugendliche Kraft verrät sich in seinem Aussehn und seiner Haltung, und der Stolz des Siegers leuchtet aus seinen Augen. Das so verschieden abgestufte Rot in der Gewandung Siegfrieds ergibt mit dem Blau und Grün des Lindwurms und dem des Hintergrundes einen ernsten Akkord und hebt das Düstere des landschaftlichen Teiles noch besonders hervor. Im Jahre 1887 war das kleine Bild auf der Jahresausstellung in Berlin. Ein Kunstreferent der «Täglichen Rundschau»[1] schreibt über die damals ausgestellten Gemälde aus der deutschen Heldensage: «Wilhelm Volz' Gemälde «Alberich und die Rheintöchter» ist ebenfalls ein wenig roh. Kalt und akademisch dagegen Georg Cornicelius mit seiner Darstellung Siegfrieds.» Diese Kritik hat bis zu einem gewissen Grade ihre Berechtigung darin, daß die von unseren Altvordern in Siegfried personifizierte Urkraft sich bei Cornicelius mehr in der Schönheit klassischer Vorbilder widerspiegelt als in der uns aus der germanischen Mythologie geläufigen Vorstellung von diesem Helden. Er hat mehr den Typus eines jugendlichen Sankt Georgs als den des reckenhaften nordischen Jünglings. Die Worte «kalt und akademisch» auch auf das Kolorit des Bildes ausdehnen zu wollen, hieße dem Künstler ein großes Unrecht zufügen.

In diese Zeit fällt auch der Anfang seiner Studien zum ewigen Juden, ein Thema das von Cornicelius in seinen letzten Lebensjahren zwar wiederaufgenommen, aber niemals über die eigentlichen Vorarbeiten hinausgekommen ist. Ein Aquarellentwurf in Triptychonform — 0,14 h., 0,51 br. — (im Besitze der Familie) gibt uns zunächst einen Begriff seiner Auffassung von dieser Legende. Auf dem linken Flügel ist Jesus vor einem Hause auf einer Bank niedergesunken und hält sich an der Wand, an der das Kreuz angelehnt steht. Hinter ihm verweist Ahasver, mit einem Schurzfelle bekleidet,

[1] Tägliche Rundschau vom 23. September 1887.

ihn mit erhobenen Händen des Wegs. Neben dem Hause breitet ein grünblätteriger Baum seine Aeste aus. Im Mittelfelde versucht Jesus, auf seinen linken Arm gestützt, sich zu erheben. Seine Rechte ist verwünschend nach dem Juden, der mit flatterndem Mantel nach links zu fliehen sucht, ausgestreckt. Vielerlei Volk, zu Fuß und zu Pferd, kommt die Anhöhe herauf. Ein weiter Blick eröffnet sich in eine Ebene, die von einem Himmel mit streifigen Wolken bedeckt ist. Auf dem rechten Flügel eilt ein alter Mann gebückten Hauptes und mit eingesunkenen Knieen durch eine düstere Landschaft. Sein Mantel flattert im Winde und vor ihm ringelt sich eine Schlange. — Die Komposition ist reich an dramatischem Inhalt bei einer Fülle schöner Bewegungsmotive und von einer ausgezeichneten Farbenwirkung.

Aus den letzten Jahren seines künstlerischen Schaffens rührt eine Oelskizze vom «ewigen Juden» — 0,38 h., 0,25 br. — her. Ein alter Mann mit langem weißen Bart und kahlem Schädel wendet sich mit nach vorn gerichtetem Gesichte nach links. In der rechten Hand trägt er einen Stock und mit der linken macht er nach einem rückwärts von ihm aufgestellten Kreuze eine Abwehrbewegung. Ueber dem erhobenen linken Arm, dem Rücken und dem rechten Vorderarm liegt ein Mantel, der die nackte hagere Schulter unbedeckt läßt. Am Sockel des Kreuzes fliegt ein Rabe.

Die in grauen Tönen gehaltene Skizze, die nur rechts von einem Streifen dunkelroten Himmels unterbrochen werden, wirkt außerordentlich farbig. Die spärliche landschaftliche Szenerie macht einen unheimlichen Eindruck, der durch das Unstäte in der Person des zum ewigen Wandern verurteilten Ahasver noch besonders vermehrt wird.

Eine kleine Kohlestudie — 0,33 h., 0,48 br. — zeigt uns einen alten kahlköpfigen Mann, der am Fuße eines Kreuzes langen Wegs hingesunken ist. Mit der Linken hält er sich am Kreuzesstamme und mit der Rechten sucht er tastend auf dem Boden. Sein herabgefallener Mantel läßt die abgemagerten Schultern sichtbar werden. Mit wenigen sichern Strichen hat der Künstler die Verzweiflung des in schauerlicher Einsamkeit ruhelos Umherirrenden trefflich charakterisiert.

Im Herbste des Jahres 1886 beendigte Cornicelius sein der

deutschen Kaisergeschichte entnommenes Bild: König Enzio und Lucia Viadogli. (Taf. XIV.) — 1,35 h., 1,54 br. — (Besitzer: Herr Fabrikant Alexander Jung in Hanau.)

Auf einer niederen Steinbank sitzt schräg mit nach links gewandtem Kopfe, den er auf eine Fensterbrüstung stützt, König Enzio. Ein rötlicher Vollbart und langes rotblondes Haupthaar umrahmen sein Gesicht. Mit der rechten Schulter lehnt er sich an das graue verwitterte Gestein der Kerkerwand. Sein rechter Arm ruht auf dem Knie und den linken hat er auf einem Tischchen, über das eine ziegelrote, mit goldgestickten Ornamenten gezierte Decke gelegt ist, ausgestreckt. Sein bis auf die Füße reichender dunkler Rock, der unten von einer breiten gelben Borte umsäumt ist, wird von einem hellen Schuppengürtel zusammengehalten. Unter den halblangen weiten Aermeln ragen die dunkelroten Aermel eines eng anliegenden Wamses hervor. Rechts naht sich ihm mit nach vorn gewandtem Körper und leicht gesenktem Haupte Lucia. Mit ihrer rechten Hand berührt sie sanft die auf dem Tische liegende Hand Enzios, während sie in der linken eine Laute hält. Ein weitbauschiges ungegürtetes Obergewand von weißer Seide mit einer schmalen Goldborte am viereckigen Halsausschnitt bekleidet sie. Aus den weitgeschlitzten Aermeln leuchten die mattblauen Aermel eines Untergewandes. Ein rötlicher dünner Schleier fällt vom Kopfe über die Schultern und Arme und wird von einem mit Edelsteinen verzierten Stirnreif zusammengehalten, eine weiße Perlenkette schmückt ihren Hals. Neben ihr steht ein Stuhl, auf dem ein buntgesticktes Kissen liegt, und hinter ihr bildet rechts ein dunkelgrüner Vorhang einen Abschluß.

Eine tragische Episode aus dem ruhmlosen Ende des so gefeierten hohenstaufischen Geschlechtes spielt sich hier vor unseren Augen ab. König Enzio, ein Sohn Friedrichs II und der Erbe von den Vorzügen seines gewaltigen Vaters, von Tapferkeit, Edelmut und Begeisterung für Minnesang und Minnedichtung, geriet nach der für ihn unglücklichen Schlacht an der Fossalta in die Hände der Bolognesen, die ihn 23 Jahre lang in der Gefangenschaft behielten. Das Los der Gefangenschaft teilte mit ihm Lucia Viadogli, eine vornehme Dame aus Bologna. Einen Fluchtversuch, der ihm nach längerer Haft die Freiheit geben sollte, unter-

nahm er angeblich in einem Fasse und soll durch eine sichtbar gewordene Locke seines goldblonden Haares entdeckt worden sein. Eine Verschärfung seiner Gefangenschaft war die Folge, und Gemütsdepressionen bemächtigten sich öfters des unglücklichen Staufers. In einem Ausbruche dumpfer Verzweiflung hat ihn der Künstler dargestellt. Starr blickt er vor sich hin und preßt seine Stirn an die Kerkermauern, das Gefühl seiner Ohnmacht beherrscht sein ganzes Sinnen, und schwarze Gedanken verdüstern seine Seele. Da naht sich ihm wie ein höheres Wesen Lucia und sucht ihn mit dem Ausdrucke innigster Liebe und tiefsten Mitleids zu trösten. Daß Worte des Zuspruches hier nicht allein ausreichen, hat sie mit dem feinen Taktgefühle eines edlen Frauenherzens herausgefunden, weshalb sie zu einem bewährten Heilmittel, zur Musik ihre Zuflucht nimmt. Ihre anmutige Erscheinung und die überaus gewinnende Art, mit der sie die trüben Gedanken ihres Geliebten zu bannen sucht, ist für den Beschauer nicht minder ergreifend als das tragische Geschick Enzios. Auch ohne Kenntnis des historischen Vorgangs erweckt schon das Cornicelius'sche Bild unsere Teilnahme, denn es ist ein Seelengemälde, das in seiner schlichten Wahrheit auch im Herzen des Unbefangenen Verständnis findet. Die ganze Komposition ist formvollendet. In der weichen und abgerundeten Gestalt Lucias zeigt sich eine hervorragende Verkörperung edelster Weiblichkeit und sie bildet zu den mehr harten und eckigen Umrißlinien in der Figur Enzios einen vielbesagenden Gegensatz.

Zu der sinnigen Auffassungsweise und der formalen Vollendung treten noch koloristische Vorzüge hinzu. Die Gestalt Lucias erscheint auf dem Dunkelbraun des Hintergrundes und dem Dunkelgrün des Vorhanges von einer lichtumflossenen Schönheit, die durch die duftige Hülle des Schleiers und das zart abgetönte Weiß ihres Gewandes noch besonders hervorgehoben wird. Ein vornehmes und ernstes Kolorit paßt sich der Stimmung Enzios an.

Die Romantik machte von diesem Stoffe einen ausgiebigen Gebrauch, sowohl Dichter als Maler beschäftigten sich öfters mit ihm. Doch betonte die darstellende Kunst zumeist den äußeren Vorgang oder kehrte die sentimentale Seite desselben

zu sehr hervor. Ein mir naheliegendes Beispiel, das von Heinrich Hofmann gut gemalte und im Besitze des Freiburger Kunstvereins befindliche Enziobild ähnelt mehr einem Liebesidyll und weist von einer psychologischen Vertiefung kaum eine Spur auf.

Vom 6. bis 8. Oktober 1886 war das Bild mit «Siegfried» und einigen kleineren Arbeiten im Atelier von Cornicelius ausgestellt. Im Jahre 1887 war es gleichzeitig mit der «Kartenschlägerin» auf der großen Berliner Ausstellung und wurde von Plockhorst in dem bei dieser zitierten Briefe besprochen. Eine kurze Kritik, die in den «Hamburger Nachrichten»[1] erschien, lautet: «Zwei hübsche, der Kartenschlägerin eifrig lauschende Mädchen malte Georg Cornicelius; das warme Kolorit brachte er auch bei seinem zweiten Beitrage «König Enzio und Lucia Viadogli» wieder zur Anwendung. Tief gebeugt sitzt der unselige Sproß Friedrich Barbarossas [!], der blondgelockte König Enzio, in dem engen Kerker, der sich ihm bis zum Tode nicht erschließen sollte, und die schöne Lucia greift zum Saitenspiele, um ihm die langen und öden Stunden zu versüßen.» Eine nicht so oberflächliche Besprechung in einer Berliner Zeitung, die mir leider nur in einem Ausschnitte vorliegt, hat folgenden Wortlaut: «Wir brauchen nicht zu wissen, daß es König Enzio und Lucia Viadogli im Gefängnis sind, um uns für die Gestalten zu interessieren, welche Georg Cornicelius in No. 133 gezeichnet hat. Der warme Grundton ist an sich schon einmal wohltuend, weil er absticht von dem eisig kalten der großen Mehrzahl der vielen realistischen Bilder. Das Haupt auf den Stein gestützt, scheint der unglückliche König sich der Verzweiflung hinzugeben, aus der ihn die schöne Lautenspielerin vergebens zu reißen bemüht ist. Die Sorge, die sich in dem Gesichte Lucias spiegelt, ist deutlich ausgeprägt.» In der «Nationalzeitung»[2] schreibt ein Kunstreferent: «Hanau ist durch Georg Cornicelius vertreten, der dort die Traditionen des verstorbenen Hausmann fortsetzt. Sein «König Enzio und Lucia Viadogli im Gefängnis» ist in der sentimentalen Stimmung

[1] Hamburger Nachrichten vom 9. September 1887.
[2] Nationalzeitung vom 6. September 1887.

der romantischen Schule empfunden und in tiefen, leuchtenden Farben in der Weise Pilotys durchgeführt.» Diese kurze Kritik ist durchaus unwahr und bedarf in jedem Satze einer Richtigstellung. Zunächst soll Cornicelius die Traditionen von Hausmann fortgesetzt haben. Welche? muß man verwundert fragen, da Hausmann seit 22 Jahren d. h. seit dem Antritte seiner Stelle als Akademiedirektor, als Maler so gut wie nicht mehr produktiv war und auch in seinen früheren Werken die Leistungen seines gleichaltrigen Freundes keineswegs übertroffen hat. Daß Enzio in der sentimentalen Stimmung der romantischen Schule empfunden sei, trifft nur insofern zu, als der Stoff bei den Romantikern, besonders bei den Düsseldorfern einst beliebt war, aber bei Cornicelius finden wir ihn nicht in eine rührende Empfindsamkeit umgesetzt, sondern in der Form eines psychologischen Problems von ergreifender Naturwahrheit wiedergegeben. Ebensowenig hat die Behauptung, daß das Bild in der Weise Pilotys durchgeführt sei, irgendwelche Berechtigung. Es gilt dies weder für das Kolorit, das der um ein Jahr ältere Cornicelius ebenso glänzend handhabte als der derselben belgisch-französischen Schule entstammende Piloty, noch auch für den Inhalt, der frei von jeder Pose in tief empfundener Weise Seelenzustände schildert, was man bei Pilotyschen Werken zumeist vermißt oder nur schwach angedeutet findet.

Eine treffliche Farbenskizze (38 × 43 cm) befindet sich noch im Besitze der Familie. Eine ziemlich gute Autotypie des Bildes (9 × 10 cm) hat H. Schweitzer[1] in seiner Geschichte der deutschen Kunst veröffentlicht.

Von etwa Mitte der achtziger Jahre an beschäftigten Cornicelius zeitweise Gestalten, die dem Shakespeareschen Ideenkreise angehören. Wenn auch ihre Verkörperung im Bilde nicht zur Höhe eines ausgeführten Kunstwerkes gediehen ist, so zeigen uns die noch vorhandenen Skizzen und Entwürfe eine lebendige Handlung bei gleichzeitigem Betonen des psychischen Moments oder mit anderen Worten: der Künstler war bestrebt, der gewaltigen Gestaltungskunst des großen Briten nach bestem Können gerecht zu werden.

[1] Dr. Hermann Schweitzer, «Geschichte der Deutschen Kunst.» Ravensburg 1905. Otto Maier. Seite 664.

Die königliche Galerie in Kassel besitzt eine Oelfarbenskizze: Szene aus Shakespeares Kaufmann von Venedig.[1] — 0,39 h., 0,54 br. — Auf einer Tribüne links steht Portia in einem schwarzen Talare mit ausgestrecktem Arme. Unter ihr steht der Kaufmann in einem schwarzen Gewande und bleichen Antlitzes; er ist umringt von seinen ihn beglückwünschenden Freunden. Rechts im Vordergrund ist vor einer Säule der mit einer lila Jacke, einem gelben Kaftan und einem schwarzen Mantel bekleidete Jude in die Kniee gesunken und faßt sich mit der rechten Hand an die Stirn, während die linke krampfhaft geballt ist. Im Hintergrunde sitzen auf erhöhten Bänken der Doge und die Senatoren in roten Gewändern. Durch den von Säulen getragenen Raum hat man einen Einblick in die Stadt und sieht noch ein wenig vom blauen Himmel.

Die dargestellte Szene ist der dramatische Höhepunkt des Stückes, es ist der Augenblick, wo das Leben Antonios durch die Klugheit Portias gerettet wird und Shylock in ohnmächtiger Wut zusammenbricht. Die verschiedenartige Wirkung ihres Richterspruches ist vom Künstler lebendig erfaßt. Der Kaufmann ist infolge der unerwarteten Wendung zum Guten geradezu starr vor Freude, während der graubärtige Jude vor mühsam verhaltenem Zorn und Rachegefühl erbebt. Die durch diese Gefühlsextreme etwas geteilte Handlung bekommt durch die zahlreichen Freunde des Kaufmanns eine gewisse Einheitlichkeit der Komposition dadurch, daß ein Teil derselben ihn stürmisch umarmt, während andere sich bei ihrer Freudebezeugung leicht nach Shylock wenden oder sich ganz nach ihm umkehren und ihn mit lebhaften Handbewegungen verhöhnen.

Die Vielfarbigkeit in der Kleidung der Freunde von Antonio und des Juden einerseits und die feierliche Tracht Portias, des Kaufmanns und der Senatoren anderseits lassen selbst auf der kleinen Skizze die hervorragenden koloristischen Eigenschaften des Malers zur Genüge erkennen. Der Ausblick durch die Säulenhalle in Teile der Stadt und das Durchscheinen des

[1] Dr. O. Eisenmann, «Kurzes Verzeichnis der Gemälde in der Königlichen Galerie zu Cassel.» 13. Aufl. Cassel 1903. Seite 59. No. 814.

blauen Himmels entspricht ganz dem venetianischen Milieu, das uns von den großen venetianischen Meistern her geläufig ist.

Ein auf Pappdeckel in Oel gemalter Entwurf (70 × 61 cm) zeigt Ophelia, wie sie sich in aufgelöstem rötlichen Haare, das mit einem Efeukranze umwunden ist, in den Aesten eines Weidenbaumes, an denen sie sich mit den Händen festhält, wiegt. Ihr langes weißes Gewand mit weitbauschigen Aermeln und ihr grüngrau schimmernder Mantel, der von der linken Schulter über die Hüften fällt, flattern im Winde. Unter ihren Füßen fließt in langsamem Laufe ein dunkles Wasser, das an einzelnen Stellen sich hellgrau spiegelt. Die Enden ihres wehenden Mantels werden vom Wasser benetzt.

Der Künstler hat die letzte Szene im vierten Akte von «Hamlet», wo das traurige Ende Ophelias von der Königin geschildert wird, veranschaulicht. Das auffallende Aeußere und das phantastische Gebahren der in Wahnsinn Verfallenen bilden zur feierlichen Ruhe der von Bäumen und Büschen, die sich im verschiedenartigsten Grün präsentieren, dicht bewachsenen Flußlandschaft einen eigenartigen Reiz, den man trotz des defekten Erhaltungszustandes des Entwurfes (im Besitze der Familie) noch empfindet.

Von anderen Kompositionen aus Shakespeareschen Dramen existierte noch eine aus «König Lear». Leider ist keine Spur mehr von einem Entwurfe oder einer Skizze vorhanden, um bestimmte Angaben über sie machen zu können.

Im Jahre 1886 wurde von Cornicelius das porträtartige Stimmungsbild: In Gedanken (Taf. XVII) gemalt. Brustbild. — 0,50 h., 0,39 br. — (Besitzer: Herr Gerhard Gruber in Frankfurt a. M.)

Ein junges Mädchen, das mit regelmäßigen Gesichtszügen ganz en face dargestellt ist, richtet seine Blicke etwas nach rechts und unten. Das dunkelbraune gescheitelte Haar ist offen und wird durch einen schmalen Reifen zusammengehalten. Mit den Fingern seiner linken Hand stützt es leicht das Kinn und die linke Wangenseite. In der Brustfalte seines dunklen Kleides ist eine rote Rose befestigt, und den linken Arm schmückt ein doppelreihiges Perlarmband, das durch ein goldenes Schloß zusammengehalten wird. Ein Zweig einer blauweiß

blühenden Klematis rankt sich quer in der Höhe des dunkelgehaltenen Hintergrundes.

Das Bild hat sich anscheinend aus einem Studienkopfe herausentwickelt, indem ihn der Künstler mit einer Fülle tiefen Innenlebens ausstattete. Das überlegen blickende Auge mit einem Anfluge träumerischen Sinnens läßt auf einen außergewöhnlichen Grad seelischen Empfindens schließen. Nicht in erster Linie ist es die ebenmäßige Schönheit des Antlitzes, die unsere Blicke auf sich zieht, als vielmehr sein geistiger Ausdruck, der uns noch nachhaltiger zu fesseln imstande ist. Die aristokratisch geformte Hand des Mädchens bildet eine nicht unwesentliche Ergänzung zu seinen Gesichtszügen und zu seinem Geistesleben. Die zarten Fleischtöne heben sich in ihrer feinen Modellierung von dem gedämpften Hintergrunde, der durch die aus dem Dunkel leuchtenden Klematisblüten einen aparten Reiz bekommt, prächtig ab. Das Gesicht und die Hand seiner ältesten Tochter dienten dem Künstler wieder als Substrat zu dieser herrlichen Schöpfung.

Ein Stimmungsbild, das leicht ans Genreartige streift, ist das 1887 vollendete Oelgemälde: Inséparables. Halbfigurenbild. — 0,84 h., 0,59 br. — (Besitzer: Herr Fritz Scarisbrick in Hanau.)

Ein junges Mädchen mit dunkelbraunem offenen Haar stützt sich, nach rechts gewandt und in Dreiviertelprofil, mit den Ellbogen auf die Platte eines Tischchens, worauf ein großer aus Messingstäbchen angefertigter Vogelkäfig steht, und lehnt sein Kinn auf die gefalteten Hände. Seine leicht gesenkten Augen sind geradeaus gerichtet. Auf dem Tischchen liegt vor ihm ein toter Wellensittich ausgestreckt, während ein lebender, im Käfige befindlicher zu diesem herabsieht. Die Kleidung des Mädchens besteht aus einer roten Bluse mit schwarzem Besatz, und weiße Spitzen umsäumen den Hals- und Aermelrand. Ein graugrünes Tuch ist über die Ellbeuge des rechten Armes gebreitet. Von dem Hals hängt eine Kette von dicken Efenbeinperlen tief herab.

Ein im Grundgedanken einfaches Motiv, das einem wirklichen Vorkommnisse in der eigenen Familie entstammt, hat der Künstler mit einem feinen Verständnis für die Psychologie

des Mädchenherzens zu einem anmutsvollen Stimmungsbilde umgestaltet. Die beiden zierlichen grüngewellten Vögel, die sich in inniger Zärtlichkeit zugetan waren, hatten als Pflegbefohlene des jungen Mädchens seine Zuneigung in hohem Grade erworben, bis dieses gegenseitige Freundschaftsverhältnis eines Tags durch den plötzlichen Tod des einen der Sittiche jäh unterbrochen werden sollte. Nachdenklich und mit schmerzerfüllten Augen blickt ihre schöne Pflegerin vor sich hin, die Trennung von einem der Lieblinge hat sie tieftraurig gestimmt. Vor einem größeren Herzeleid wurde bis jetzt ihre sonnige Jugend durch ein gütiges Geschick bewahrt, so daß schon dieser Verlust sie höchst unglücklich zu stimmen vermag. Mit scheinbarem Verständnis beobachtet im Hintergrunde der noch übrig gebliebene unzertrennliche Gefährte den Vorgang. In weichen Formen und zart abgetönten Farben tritt das von links zur Hälfte vom Licht beschienene Mädchen aus dem Halbdunkel hervor. Seine gefalteten Hände, die vorzüglich gemalt sind, tragen wesentlich dazu bei, seine Gemütsstimmung zum Ausdruck zu bringen.

Das im Besitze der Nationalgalerie zu Berlin befindliche Oelgemälde: Jesus wird vom Satan versucht (Taf. XV) — 0,80 h., 0,51 br. — malte Cornicelius im Jahre 1888. Im offiziellen Kataloge[1] wird es folgendermaßen beschrieben: «Der Heiland steht, bis zur Hüfte sichtbar, hinter einer Brüstung, auf welche er den rechten Arm stemmt. Das Haupt in die Hand gelehnt, blickt er mit der Linken die Rechte umfassend, ernst auf den Beschauer, während hinter ihm Satan schemenhaft eine Krone emporhält. — Bez.: G. Cornicelius.»

Mit diesem Kunstwerke wurde zum ersten Male die Aufgabe, die Versuchung als einen sich rein seelisch abspielenden Vorgang aufzufassen, mit Erfolg gelöst im Gegensatz zu allen bisherigen Darstellungen, bei denen der handelnde Moment mehr oder weniger überwiegt. Der Gedankengang Jesu ist ausschließlich auf sein Innenleben gerichtet, er ist erfüllt von Seelenkämpfen, die sein Herz bewegen, und deren Reflexe wir deutlich im Bilde mitempfinden können. Seine geradeaus schauenden Augen haben

[1] Dr. Max Jordan, «Katalog der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin». 1898. Ernst Siegfried Mittler und Sohn. Seite 220.

keinen festen Ruhepunkt, ihr sinnender Blick verliert sich in eine unbestimmte Ferne. Selbst die so ungezwungen gehaltenen Hände, die den Kopf stützen, besagen, daß seine Gedanken nur mit sich beschäftigt sind. Die Worte, die Satan an ihn richtet, verklingen wie ein leerer Schall, und wir haben das bestimmte Gefühl, daß er die Zweifel und Bedenken, die in seinem Herzen aufgetaucht sind, bald siegreich überwunden haben wird. Trotzdem vom Maler die Eigenschaft des Heilandes als Menschensohn betont ist, so ermangelt sein Aeußeres doch nicht jener edlen Hoheit, die immer von neuem unsere Blicke auf sich zu lenken vermag. Sein abgehärmtes blasses Gesicht, die rot unterlaufenen Augen und das etwas ungepflegte Haar lassen die körperlichen Entbehrungen, die ein langer Aufenthalt in der Wüste mit sich brachte, ermessen.

Die Vorzüge des Bildes sind weniger in der Lösung von besonderen koloristischen Aufgaben zu suchen als in der möglichst eingehenden Wiedergabe psychologischer Zustände bei einer dem Ernste der ganzen Szene entsprechenden Farbenstimmung. Von dem dunkelgrauen Hintergrunde heben sich die fein durchgeistigten Züge des Erlösers plastisch ab. Die weitausgeschnittene rote Tunika läßt den obersten Teil der rechten Schulter und Brust sichtbar werden. Die wundervoll modellierten Hände bekunden eine große Meisterschaft.

Im Sommer 1888 befand sich das Gemälde auf der Jahresausstellung im Glaspalaste zu München. Ein Kritiker glaubte damals eine Anlehnung an den Christus im «Zinsgroschen» Tizians entdeckt zu haben. Vergleicht man indessen beide Bilder, so findet man sofort den großen Unterschied heraus. In Tizians Meisterwerk liegt dramatische Handlung, die sich in der Kopfhaltung Jesu und seiner sprechenden Handbewegung nach dem ihn versuchenden Pharisäer kundgibt, während bei Cornicelius eine rein sensitive Auffassung der Versuchung, die selbst durch die Hinweglassung der Person Satans an Wirkung wenig verlieren würde, vorliegt.

Das Bild wurde am 16. Januar 1889 für die Berliner Nationalgalerie angekauft aus dem zufälligen Anlasse, daß die Mitglieder des gerade in Hanau tagenden Preisgerichts für das Grimmdenkmal das Corniceliussche Atelier besuchten. Es fand

den einstimmigen Beifall der fast zur Hälfte aus Bildhauern bestehenden Jury[1] und wurde sofort von Direktor Max Jordan um den Preis von 2500 Mark erstanden.

Als Photographie (25 × 16 cm) erschien es 1889 bei Franz Hanfstängl in München und 1892 wurde es vom Kupferstecher Otto Reim-Schöneberg gestochen.

Bei dem erwähnten Atelierbesuche war auch die äußerst wirksame Farbstudie von Jesus vor Pilatus (Taf. XVI) — 0,82 h., 0,61 br. — (im Besitze der Familie) zu sehen, die Cornicelius zwar noch nicht vollendet hatte, aber schon einigen der Juroren so zusagte, daß sie ihn aufforderten, sie zu der von der «Verbindung für historische Kunst» ausgeschriebenen Konkurrenz einzusenden, was auch noch im Laufe desselben Sommers geschah. Die Studie wurde zwar bewundert, jedoch fehlte ihr die zur Erteilung der Ausführung erforderliche Stimmenmehrheit, die auf einen mehr patriotischen Stoff fiel. Dieser Einladung ist auch der hohe Grad der Durcharbeitung dieses Ecce-Homobildes, für das die Bezeichnung «Skizze» oder «Studie» eigentlich zu wenig besagt, zuzuschreiben.

Rechts oben steht hinter einer niedrigen Steinbalustrade unter einer Halle Jesus mit gebundenen und übereinandergekreuzten Händen in einem weißen Gewande, über dessen rechter Seite der auf der Schulter liegende Purpurmantel herabhängt. Tieftraurigen Blickes senkt er sein Haupt. Hinter ihm tauchen vor einer mächtigen Säule die Gestalten von Kriegsknechten auf. Links steht auf gleicher Höhe mit Jesus in fast Profilansicht mit ausgebreiteten Armen Pilatus in einer gelblichen Tunika und einer über die linke Schulter und die Hüften gelegten weißen Toga. Die seitlich von ihm hinabführende Treppe ist mit einer Anzahl höchst erregter Menschen, die mit

[1] Dieselbe bestand aus folgenden Herrn: «1. Professor Becker, Präsident der königl. Akademie der Künste, 2. Baurat Ende, Geh. Regierungsrat, 3. Dr. Jordan, Geh. Oberregierungsrat, 4. Prof. Schaper, Bildhauer, 5. Prof. Albert Wolff, Bildhauer (1—5 aus Berlin), 6. Prof. König, Bildhauer, aus Wien, 7. Aug. Schleißner, Fabrikant, aus Hanau, 8. Prof. Volz, Bildhauer, aus Karlsruhe, 9. A. Westerburg, Oberbürgermeister der Stadt Hanau.» Vergl: Dr. F. Schmidt, «Festschrift zur Feier der Enthüllung des Nationaldenkmals der Brüder Grimm in ihrer Vaterstadt Hanau am 18. Oktober 1896.» S. 42.

drohenden Gebärden auf Jesum hindeuten, besetzt. Weiter unten schleppt ein muskelstarker Mann ein Kreuz herbei. Ein Straßenjunge hat unter der Balustrade auf einem vorspringenden Rande Platz genommen. Rechts unten entfernen sich mit abgewandten Blicken einige Menschen.

Auf diesem verhältnismäßig kleinen Bilde hat der Künstler infolge der Einfachheit seiner Darstellungsmittel geradezu eine monumentale Wirkung erzielt. Es ist ein Muster der Oekonomie des Raumes bei aller Geltendmachung der Aktionsfreiheit der auftretenden Personen und der sich auf ihm abspielenden psychologischen Gegensätze. Eine edle Ruhe und eine würdevolle Hoheit entstrahlen selbst in ihrer erniedrigenden Rolle der Gestalt Jesu, und sie kontrastiert mächtig zu der von den Hohepriestern irregeführten und fanatisierten Judenmenge, die ihre Rufe: «Kreuzige ihn» immer von neuem und aufgeregter ausstößt. Wie anders ist die unschlüssige Haltung von Pilatus, dem feingebildeten und gerechter denkenden Römer, der durch seine beschwichtigenden Worte: «Was hat er Uebles getan?» sich die Gunst der großen Masse nicht verscherzen möchte, charakterisiert! Von seinem luftigen Sitze blickt der Straßenjunge, unbekümmert um den Ernst des ganzen Vorgangs, mit kindlicher Neugier auf den Menschen, der das Kreuz heranschleppt. Nur wenige gefühlvolle Seelen wenden sich, von Mitleid mit den Qualen des dem Volke Preisgegebenen ergriffen, zum Gehen.

Von koloristischem Gesichtspunkte aus betrachtet, beherrscht die weiße Gestalt Jesu mit ihrem Purpurmantel das ganze Bild, und seitlich auf sie fällt das durch eine Oeffnung der Halle eindringende Tageslicht. Vom Lichte abgewandt steht Pilatus da und hebt sich in schönen Konturen von einem kleinen Stück wunderbar blauen Himmels effektvoll ab. Er leitet in abklingenden Farbentönen zu der im wenig beleuchteten Raume des Vordergrundes befindlichen Menge über. Außerdem ist noch die Fülle trefflicher Bewegungsmotive hervorzuheben. Die ganze Komposition zeigt wieder einmal, daß selbst mit wenig Personen und geringen Mitteln eine mächtige Wirkung hervorgerufen werden kann, und unterscheidet sich vorteilhaft von manchen modernen biblischen Historienbildern, auf denen ein

großer szenischer Apparat mitspielt und eine zahlreiche Menge von Figuren aufmarschiert, weshalb sich auch der eigentliche Kern der Handlung erst nach einiger Mühe herausschälen läßt.

Cornicelius hat sich zu dieser einfachen Größe seiner Auffassung erst im Laufe der Zeit durchgerungen, wie man auf einer reichlich dreißig Jahre zurückzudatierenden Studie zum gleichen Thema deutlich verfolgen kann. Die auf gelblichem Tonpapier in Tusche ausgeführte Studie (64 × 54 cm) gehört zu den s. Zt. von H. Gollner aus dem Müllkasten geretteten Stücken und wurde mir vor längerer Zeit von ihm geschenkt. Wir sehen Jesus gefesselt auf einem Podium stehen, umgeben von vielem lebhaft bewegtem Kriegsvolk, so daß das Dominierende seiner Stellung wesentlich abgeschwächt wird. Auch bringen die mit allzu energischen Bewegungen das Kreuz heranschleppenden Leute sowie die unterhalb des Podiums und im Hintergrund gestikulierende Menge eine außergewöhnliche Unruhe in die Komposition. Einzelne Typen sind mit wenig Strichen prächtig hingeworfen, und an einer Reihe schöner Bewegungsmotive kann man sich erfreuen, aber in seiner Gesamtauffassung macht dieser Entwurf bei weitem nicht den gewaltigen Eindruck wie die später entstandene Farbstudie.

Noch aus dem gleichen Jahre stammt das Halbfigurenbild: Venetianisches Blumenmädchen. — 0,78 h.; 0,49 br. — (Besitzer: Herr Fritz Scarisbrick in Hanau.)

Hinter einer noch gerade zu erkennenden Steinbrüstung, auf der ein Körbchen voll gelber und roter Rosen und Nelken steht, sitzt ein jugendfrisches Mädchen mit reichem rotblondem Haar, das über der Stirn gekräuselt und durch ein dunkles Kopftuch zum Teil verhüllt, in welligen Strähnen über die linke Schulter fällt. Seine Blicke sind geradeaus gerichtet, und mit seiner vorgestreckten Rechten bietet es eine Granatblüte an, während die Linke den Blumenkorb umfaßt und sanft an die Seite andrückt. Das rotweiß gestreifte Hemd ist kurzärmelig und zeigt am Hals einen kleinen Ausschnitt. Das von links fallende Licht beleuchtet den rechten Arm, die Schulter und die rechte Gesichtshälfte.

Das Gemälde mit seinem bescheidenen Sujet atmet trotz seines der Lagunenstadt entlehnten Farbenzaubers germanisches

Empfinden. Der sinnige Ausdruck des frischen Gesichtes und die liebenswürdig bescheidene Weise, mit der das hübsche Mädchen seine Blumen feilbietet, ist deutsche Art. Wunderbar plastisch heben sich seine Formen vom dunklen Hintergrunde ab, und ganz hervorragend ist vom Künstler die Verkürzung der feinen Hand und des vorzüglich modellierten Armes wiedergegeben.

Im Frühjahr 1890 beendete Cornicelius sein Oelgemälde: Zigeunerin. Kniestück — 1,19 h.; 0,76 br. — (Besitzer: Herr Fritz Scarisbrick in Hanau.)

Vor dem grauen Lappenwerk eines Zeltes, das noch einen Teil düsteren Wolkenhimmels freiläßt, sitzt, leicht nach rechts gewandt, nahezu im Profil eine noch junge dunkelfarbige Frauengestalt, deren glänzend schwarzes Haar, durch ein rosa Band zusammengehalten, einen großen Teil der Stirn bedeckt und in reicher Fülle über den Rücken herabhängt. Ihr rot und weiß gestreiftes Hemd ist offen und läßt die rechte Schulter und den oberen Brustteil frei. Eine breite, aus Goldplättchen und Flitterwerk bestehende Kette liegt um ihren Hals und wird von einer Elfenbeinperlkette, die noch weiter herunterragt, zum Teil bedeckt. Ein rotbrauner Rock ist ihre Kleidung. Auf dem Schoße, über den ein grünliches Tuch gebreitet ist, liegt eine Geige, die durch den darüberliegenden rechten Vorderarm gehalten wird, während der linke im Schoße ruht. Ein Rabe hat mit ausgebreiteten Flügeln auf dem linken Knie Platz genommen.

Bei diesem Kunstwerke ist, wie bei Cornicelius oft der Fall, auf einen erzählenden Inhalt völlig verzichtet, es soll hauptsächlich unser psychologisches Interesse erregen und durch sein schöngestimmtes Kolorit auf unsere Sinne wirken, was auch beides dem Künstler gelang. Der links vom vollen Lichte getroffene und rechts in leichtes Halbdunkel getauchte Kopf dieser Vertreterin des heimatlosen Wandervolkes hat etwas Dämonisches in seinem Blick und vermag anderseits wieder einen gewissen Grad von Teilnahme in uns zu erwecken. Nach den verrauschten Klängen einer wilden Musik ist eine physische Abspannung über sie gekommen, sie findet Zeit, einmal über sich selbst nachzudenken, und wird gerade dadurch unserem Empfindungskreise näher gerückt. Daß der Ideengang dieses

halbwilden Naturkindes in vielen Punkten von unseren, von einer verfeinerten Kultur durchtränkten Anschauungen abweicht, braucht wohl nicht weiter ausgeführt zu werden. Durch den sie begleitenden Raben wird ihrer Erscheinung noch ein geheimnisvoller Zug beigemischt.

Im Sommer (1890) war das Gemälde auf der großen Berliner Kunstausstellung und wurde in Form einer recht mäßigen Autotypie (11 × 7 cm) im offiziellen Kataloge abgebildet.[1] Von kritischen Besprechungen in den Tagesblättern kam mir keine zu Gesicht. Nur noch eine dürftige Notiz im «Schwäbischen Merkur»[2] hat sich erhalten und lautet: «Eine Zigeunerin mit Geschmeide überladen, in bunte Lumpen gehüllt, eine Geige und einen Raben auf dem Schoße, verschmitzt und doch etwas melancholisch blickenden Auges zeigt uns Cornicelius (Hanau) —»

Noch aus dem gleichen Jahre rührt das genreartige Stimmungsbildchen: Stille Musik her. (Taf. XVII) — 0,54 h.; 0,39 br. — (Besitzer: Herr Gerhard Gruber in Frankfurt a. M.)

Ein alter Mann mit grauem Barte sitzt schlafend auf einem niedrigen Stuhl vor einer weißgrauen Mauer. Sein Kopf ist nach vorn gesunken, so daß sein zum großen Teile kahler Schädel hervortritt. Mit der Linken umfaßt er leicht den Hals einer auf seinem Schoße liegenden Geige, während die schlaff herabhängende Rechte den Bogen hält. Seine schwarzgraue Kleidung ist abgetragen, und aus der Rocktasche hängt ein rotes Taschentuch. Ein alter brauner Hut, der einiges Kleingeld enthält, liegt vor ihm auf dem Boden, und seitlich nähert sich bellend ein kleiner braunweißer Hund. Auf der Mauer ist ein Holzgerüst, das einer in mehrere Stämme geteilten Linde zur Stütze dient, angebracht. Der zwischen diesen sichtbare Himmel ist streifig bewölkt, und der Horizont erscheint verschwommen. Eine rotweiße Fahne im Hintergrunde flattert im Winde.

Einen kleinen Ausschnitt aus der Tragödie des Lebens hat uns der Künstler mit echt poetischem Empfinden vor Augen geführt. Der schwache, schon bejahrte Mann, der wohl einst

---

[1] Verzeichnis der Werke lebender Künstler auf der LXII. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin 1890. Verlag von Rud. Schuster. Seite 25.

[2] «Schwäbischer Merkur». Stuttgart den 31. Juli 1890.

bessere Tage gesehen, ist ein Bild des vereinsamten Alters. Am Ende seiner Lebensbahn steht er allein da und sieht sich ganz auf das Mitleid fremder Leute angewiesen. Nur die Klänge seiner Geige geben ihm noch spärliche Mittel zu einem kärglichen Dasein. Müde von der Schwüle eines Sommertags ist er im Schatten der Linde in einen träumerischen Halbschlaf versunken, frohe Erinnerungen aus früheren Zeiten sind in ihm aufgetaucht, und die Freude des Vereintseins mit seinen Lieben umgaukelt seine Sinne. Aus diesem süßen Dämmerungszustande läßt er sich selbst durch das Kläffen des Hündchens nicht in die rauhe Lebenswirklichkeit zurückrufen.

Die ursprüngliche Absicht, den alten Geiger als in einsamer Verlassenheit gestorben darzustellen, ließ Cornicelius fallen, und es würde vielleicht auch dieses Motiv zu sehr zu Vergleichen mit Alfred Rethels unsterblichem Vorbilde: «Der Tod als Freund» Anlaß gegeben haben. Die Haltung des Mannes in seinem Halbschlummer und seine nicht ganz erschlaffte Muskulatur sind fein beobachtet und charakteristisch zum Ausdruck gebracht. Der ehrwürdige Lindenbaum, dessen Stamm im Laufe der Jahrhunderte in mehrere Teile geborsten ist und doch noch mit seinen grünenden Aesten dem Vereinsamten eine Zuflucht bieten kann, versinnbildlicht die unversiegbare Kraft der Natur im Gegensatz zur Hinfälligkeit des Menschen und er trägt nicht unwesentlich zur Erhöhung des Stimmungsgehaltes des kleinen Bildes bei. — Unmittelbar darauf fertigte Cornicelius im Auftrage von Herrn Heinrich Sponsel in Hanau eine Replik an, die jedoch Abweichungen in der Haltung des Geigers sowie im Kolorit aufweist.

Im folgenden Jahre wurde Cornicelius nach langer Zeit abermals von einer Vorliebe für Mönchsdarstellungen erfaßt, nur mit dem Unterschiede, daß er jetzt bildnisartige Einzeldarstellungen von Ordensleuten, denen er verschiedene Züge ihres beschaulichen Lebens ablauschte, bevorzugte.

Ein Kartäusermönch in Halbfigur — 0,93 h.; 0,70 br. — (im Besitze der Familie) sitzt, leicht nach rechts gewandt, fast en face in einem grau gehaltenen Raume, der durch eine von einem bläulichen Vorhange zum Teil geschlossene Fensteröffnung einen Blick ins Blättergrün der Bäume und auf ein

Stückchen Himmelsblau freiläßt. Sein ernstes Gesicht mit rötlichem Vollbart neigt sich sinnend über einen Folianten, der vor ihm aufgeschlagen liegt. Das volle Sonnenlicht fällt auf seine Brust und einen Teil des Buches, während Randlichter auf seiner rechten Hand, die eine Buchseite hält, spielen.

Das Gemälde befindet sich gegenwärtig in dem Stadium einer vom Künstler später erfolgten teilweisen Umarbeitung, namentlich muß man die Hände, das Buch und Teile des Bartes, wenn man sie nach dem Maßstabe der sonstigen Leistungen von Cornicelius bemißt, als unvollendet bezeichnen, während sie im Sinne der impressionistischen Malweise zweifellos als vollendet gelten können. Der tiefe Ernst des Mönches und sein Forschen und Ringen nach der Wahrheit zwingt einen nachdenkenden Beschauer in den Bannkreis seiner Persönlichkeit, die ihm auch für längere Zeit Interesse zu erwecken imstande ist.

Andere Ziele hat sich der Künstler im Ganzfigurenbilde: Eingeschlafen — 0,95 h.; 0,59 br. — (im Besitze der Familie) gesteckt.

Auf einem Lehnstuhle ist halb nach rechts gewandt ein hagerer Mönch in weißer Kutte und langem rötlichem Barte eingeschlafen. Sein im Profil gesehener Kopf ist nach rückwärts gesunken und an die Wand der einfachen, grau angestrichenen Zelle gelehnt, der Mund steht leicht offen. Seine knochigen Hände ruhen im Schoße, und vor ihm liegt auf dem Boden ein kleines aufgeschlagenes Buch. An der linken Wandseite befinden sich zwei Fenster, von denen das eine die volle Sonne, die auf den Schoß fällt und die rechte Schulter streift, hereinläßt, während das nach hinten gelegene durch einen grünen Vorhang die Strahlen abhält.

In diesem Kunstwerke überwiegen bei weitem die malerischen Probleme die geistigen. Dem Einfluß des einfallenden Sonnenlichtes in einen Innenraum und seinen farbigen Veränderungen ist hier hauptsächlich der Maler nachgegangen. Die vom Vorhange herkommenden grünen Lichtreflexe können wir auf dem linken Aermel und an der Wand verfolgen, und ebenso sind die durch das direkte Sonnenlicht hervorgerufenen farbigen Abstufungen des weißen Ordensgewandes scharf beobachtet.

Ganz inhaltslos ist aber das Bild trotzdem nicht, doch eine Satire auf das bequeme Leben vieler Klosterinsassen in ihm erblicken zu wollen, wäre nicht am Platze. Hiergegen spricht vor allem das asketische Aussehn des Mönchs, der mehr den Eindruck eines nach langentbehrter Ruhe oder infolge einer körperlichen Indisposition vom Schlafe Uebermannten als den eines genußfreudigen Menschen macht.

Im Frühjahre 1892 beendete der Maler das lebensgroße Halbfigurenbild: Lacerte. Sein Eigentümer und sein derzeitiger Aufbewahrungsort sind mir unbekannt.

Hinter einem oben abgeflachten Felsblock sitzt geradeaus mit nach rechts gewandtem Kopfe ein junges Mädchen mit bräunlichem Teint. Die Blicke seiner dunklen Augen sind auf eine grünschillernde Eidechse, die rechts unten an der Felskante aufgetaucht ist, gerichtet. Unter seinem roten Kopftuche quillt reiches schwarzes Haar hervor, das in ungeordneter Fülle über die linke Schulter und Brust fällt. Ein phantastisches Ohrgehäng bildet seinen Kopfschmuck; die Kleidung besteht nur aus einem offenen weißen Hemd und einem dunkelfarbigen Rock. Durch seine zum Erhaschen gespannte rechte Hand wird auch die Schulter etwas emporgezogen, so daß sie und ein Teil des Oberarmes und der Brust noch mehr sichtbar sind. Der linke mit einem Münzarmband gezierte Vorderarm liegt auf dem Felsen auf, während die Hand noch halb gespannt herabhängt. Der Hintergrund wird durch das Dunkel eines Baumdickichts, aus dem vereinzelte, Eichenlaub tragende Zweige ragen, gebildet.

Dies vom Künstler gewählte Thema blickt auf eine klassische Vergangenheit zurück. Schon Praxiteles hat ihm im vierten Jahrhundert vor Christus in vollendeter Form plastischen Ausdruck verliehen. In seinem Ἀπόλλων σαυροκτόνος hat er in wunderbarer Weise die kombinierte Muskel- und Sinnestätigkeit des jugendlichen Gottes, der, hinter einem Baumstamme halbversteckt, einer vorbeihuschenden Eidechse auflauert, verkörpert. Nach dem allgemein gültigen Grundsatze, daß bei einem Kunstwerke nicht das Was, sondern das Wie als die Hauptsache anzusehen ist, muß man den Maler vor einem etwaigen Vorwurfe einer Nachahmung in Schutz nehmen. Er hat den Stoff

in einer uns menschlich näher liegenden Form wiederaufgenommen, indem er ein braunes Kind der Heide, das auf seiner ziellosen Wanderung ausruhend, nach einer Eidechse, die zufällig seinen Weg kreuzt, haschen läßt. Sein nicht gerade unsympathisches Aeußere hat einen leichten Zug der angestammten Wildheit angenommen, und das gespannte Muskelsystem befindet sich in der scheinbaren Ruhestellung, die jeder rasch verlaufenden Aktion vorauszugehen pflegt. Die Darstellung des Zusammenwirkens von Auge und Hand sind dem Künstler trefflich gelungen.

In seiner ersten Zigeunerperiode, die in Paris, wie wir früher gesehen haben, eingeleitet wurde, beschäftigte Cornicelius schon derselbe Vorwurf. Bald nach seinem großen Bilde «Ruhende Zigeunerkinder» malte er im Jahre 1856 das Oelbild «Zigeunermädchen auf sonniger Heide mit einer Eidechse spielend». Ueber das Schicksal dieses Bildes, das leider ein unrühmliches Ende gefunden hat, teilt mir H. Gollner mit:[1] «Ein dummer Kritiker schrieb über das Bild: eine Eidechse mit dem Mädchen sei doch zu unästhetisch. Als das Bild kaum zurück war, gings ritsch, ratsch mit dem Messer durch, daß die Fetzen davonflogen. Das hat mir furchtbar weh getan!» Von dem untergegangenen Kunstwerke, das Gollner «ein herrliches sonniges Bild» nennt, existiert noch eine kleine Farbenskizze — 0,235 h.; 0,17 br. — (Besitzer: Herr Friedrich Fischbach in Wiesbaden), die freilich noch wenig von den Epitheta Gollners verspüren läßt, aber uns einen annähernden Begriff von der damaligen Auffassung des Künstlers ermöglicht. Wir sehen ebenfalls die junge Zigeunerin mit halb entblößter Schulter und Brust nach rechts gewandt sitzen. Eine Eidechse, die auf ihrem linken Vorderarm ruhend innehält, sucht sie mit der erhobenen Rechten zu erhaschen. Rechts liegt ein Tambourin und links sitzt ein Affe, der an eine Kordel gebunden ist. Wir können hier ähnlich wie beim Ecce-Homobilde und auch noch bei anderen Werken die gleiche Beobachtung machen, daß Cornicelius beim Wiederaufgreifen von Motiven aus früher Zeit sich einfacherer Mittel bedient und eben hierdurch eine nachhaltigere Wirkung zu erzielen versteht.

---

[1] Unter dem 6. April 1903.

Noch im Entstehungsjahre wurde «Lacerte» auf der Münchener Jahresausstellung, wo sie bald einen Käufer fand, ausgestellt. Zur gleichen Zeit erschien sie im Verlage der photographischen Union zu München als Photographie (26 × 18 cm) und im Jahre 1898 wurde sie in Form einer Autotypie in der «Kunst für Alle» [1] abgebildet.

Im Sommer 1892 sehen wir Cornicelius mit dem für ihn ungewöhnlichen Auftrage, zwei zur Ausschmückung eines Speisezimmers bestimmte Oelbilder, eine Allegorie des Weines und eine Allegorie des Tanzes zu malen, beschäftigt. — 1,27 h.; 0,90 br. — (Besitzer: Herr Fritz Scarisbrick in Hanau.)

In einer lichten Wolkenschicht, durch die an einigen Stellen das Blau des Himmels leuchtet, schwebt nach vorn gewandt ein halbnackter Jüngling mit rötlichem Haar. Eine weiße Tunika verhüllt nur zum Teil seinen Körper und ein flatternder roter Mantel liegt auf der Schulter. Mit aufwärts gerichteten Blicken hält er in seiner Rechten einen Becher Wein und mit der Linken schwingt er den Thyrsus. Vor ihm schwebt in schräger Richtung ein mit Weinlaub bekränzter Putto, der ihm mit der Linken einen Kranz überreicht, während seine Rechte einen Weinkrug festhält. Eine hinter beiden querverlaufende Guirlande von Reblaub ist zart angedeutet. Ein schwerer Blütenkranz durchzieht rechts oben halbkreisförmig das Bild.

Den Tanz versinnbildlicht eine schwebende Frauenfigur mit aufgelöstem schwarzem Haar und nach links gerichteten Blicken. Ein gegürtetes griechisches Gewand von gelblicher Farbe bekleidet sie, ein blaues schleierartiges Tuch ist über den rechten Arm gelegt und flattert in der Luft, während die erhobene Linke ein Tambourin schwingt. Auf einer querverlaufenden, etwas nach unten ausgebogenen Guirlande von blauen Blumen sitzt nach rechts gewandt ein bekränzter Putto, der auf einem Dudelsacke seine Weisen ertönen läßt. Ein rotes Tuch ist über seine Schenkel ausgebreitet. Ein schwerer Feston zieht sich ähnlich wie im vorigen Bilde in der linken oberen Ecke hin.

Allegorische Darstellungen liegen an den Grenzen des Kunst-

[1] «Die Kunst für Alle». 14. Jahrgang. Heft 8. S. 123.

bereiches von Cornicelius. Seine Bilder wurzeln, obwohl fast allen ein Hauch poetischer Verklärung eigen ist, zu sehr in einem auf gewissenhafte Naturstudien sich gründenden Realismus. So bediente er sich bei den Personifikationen des Weines und des Tanzes der leicht verständlichen Formensprache, die uns von altgriechischen Vasenbildern und pompejanischen Wandgemälden her geläufig ist. Er stattete sie mit einer Fülle natürlichen Lebens aus, so daß uns das Fragliche ihrer ganzen Existenz nicht recht zum Bewußtsein kommt, und wir darum an ihnen unsere besondere Freude haben. In den Putten ergänzt sich die formale Schönheit des Kindes mit seinem seelischen Empfinden in bewundernswerter Weise. Die Blütenkränze sind von natürlicher Schönheit und voll koloristischer Feinheiten. Die überaus glänzende Verwertung der Farben, die im gedämpften Lichte des Bestimmungsraumes der Bilder noch besonders hervorzuleuchten berufen waren, macht beide Allegorien zu Dekorationsstücken im edelsten Sinne.

Von genreartigem Charakter ist das etwa lebensgroße Oelbild: Fahrendes Volk. (Taf. XVIII) Besitzer: Herr Meyer-Dahm in Basel.) Seine Entstehungszeit fällt in den Winter 1892/93.

Eine jugendliche Mutter sitzt mit ihrem Kinde auf einer Steinbank und richtet, mit dem Körper nach links gewandt, ihre Blicke nach vorn und abwärts. Ihre schwarzen Haare fallen über den Rücken und nach vorn, ihre Hände sind gefaltet und umspannen das rechte Knie. Ein verwitterter, breitrandiger Strohhut, der von einem Bande gehalten wird, ist in den Nacken gesunken. Die hochaufgekrempten Hemdärmel zeigen ihre bloßen Arme. An ihre rechte Schulter schmiegt sich, nur mit einem Lendentuche bekleidet, ein nackter Knabe, der sein rechtes Bein auf dem Steinsitze ausgestreckt hat und sein linkes herabhängen läßt. Dahinter steht eine mit grünem Tuch überzogene Drehorgel, neben der ein Tambourin und eine Trompete liegen. Im Hintergrunde links sieht man die obere Partie eines alten im Profil dargestellten Mannes, der sein kahles Haupt auf die rechte Hand stützt.

Diese einfache Beschreibung des Bildes deutet schon zur Genüge an, daß es sich mit dem Begriffe «Genrebild» nicht ganz deckt; es hat einen zu wenig pointierten Inhalt und

wirkt lediglich durch seine Stimmungswerte und den Reiz eines fein abgetönten Kolorites. Ein scheinbar gleichgültiger Stoff gewinnt stets unser Interesse, wenn ein reicher Geist in ihm die Fülle des Lebens zu erschöpfen versteht. Die äußerst sympathische Frauengestalt wurde vom Künstler in einem Zeitpunkte verkörpert, wo sie im Verlaufe einer ermüdenden Tagfahrt eine kurze Rast macht und eine Gedankeneinkehr hält. Ihr ernstes Sinnen scheint vor allem auf die nächste Zukunft ihres ruhelosen Daseins gerichtet zu sein, wobei sich auch wehmütige Erinnerungen an eine glücklicher verlaufene Jugend einmischen. Aus ihrem Hindämmern wird sie doch bald in die reale Gegenwart durch den neben ihr ruhenden Knaben, dessen trotziger Blick Anlagen von zügelloser Wildheit verrät, zurückversetzt. Wie ganz anders verhält sich ihr alter Begleiter! Die kurze Pause der Rast benutzt er zum Schlaf, von dem er rasch übermannt ist.

Dieser in eine künstlerische Form umgestaltete seelische Daseinszustand erscheint in einem milden Farbenakkorde. Von dem durch einen blaugrauen Himmel gebildeten Hintergrund hebt sich der vorzüglich modellierte Kopf des Alten wirkungsvoll ab. Zu dem nachdenklichen Ernste des jungen Weibes stimmen auch die anspruchslosen Farben ihrer Kleidung, das schlichte Braun des Rockes und das über ihre Kniee ausgebreitete dunkelgrüne Tuch. Das leicht bräunliche Kolorit ihres fein geschnittenen Gesichtes und der Schultern bekommt durch das Gelb des dahinter hängenden Strohhutes einen äußerst warmen Ton. Der Knabe ist in Farbe und Zeichnung ein vortrefflich durchgeführter Kinderakt.

Das Bild befand sich im Jahre 1893 auf der Jahresausstellung im Glaspalaste zu München und erschien im illustrierten Kataloge [1] derselben als Autotypie. Es gefiel allgemein und sein Ankauf für die Pinakothek galt so gut wie gesichert[2], doch

---

[1] Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Königl. Glaspalaste München. 1893. Franz Hanfstängl Kunstverlag. Seite 29 des Illustrationsteiles.

[2] Cornicelius, der seit 13 Jahren nicht mehr in München war, wußte von dem beabsichtigten Ankauf überhaupt nichts, sondern wurde erst von einem namhaften Kunsthändler, der ihm zu seinem vermeintlichen Erfolg beglückwünschte, aufmerksam gemacht.

scheint man bei der letzten Entscheidung anderen Sinnes geworden zu sein. Noch in demselben Jahre wurde es im Kunstverein zu Basel ausgestellt und alsbald für 2500 Franken verkauft.[1]

In dem liebenswürdigen Atelierbild — 0,83 h.; 0,62 br. — (Besitzer: Herr Rudolf Küstner in Hanau) gewährt uns der Maler einen Einblick in die letzte Stätte seines Schaffens. Schon zweimal sahen wir, daß ihm sein jeweiliges Atelier zum künstlerischen Vorwurf diente, zuerst in den fünfziger Jahren das Atelier in der weißen Schlange, das hauptsächlich koloristischen Problemen und Lichtstudien seine Entstehung verdankt, und etwa zwanzig Jahre später auf dem Bilde «das eingeschlafene Modell» das in der Langstraße, auf dem der mehr genreartige Inhalt überwiegt, während auf seinem letzten, 1894 entstandenen Atelierbild der figürliche Teil in seiner Umgebung vollständig aufgeht. Auf einem hochlehnigen Stuhle mit bläulichem Sitzkissen sitzt nach rechts gewandt ein Knabe und hält auf seinen Knieen einen großen, in Schweinsleder gebundenen Folianten, in dem er anscheinend eifrig liest; seine Füße hat er auf einen Schemel gestellt. Links von ihm liegen auf einem niedrigen Stuhle eine Anzahl aufgeschlagener Folianten, während rechts von der Lehne eines Stuhles ein rotes Tuch, auf das Teile einer Rüstung, Ringkragen und Armschienen, sowie ein langes Schwert gelegt sind, herabhängt. Ein gerade herabfallender Vorhang von grüner Farbe schließt die rechte Seite ab. Im Hintergrund erkennt man die Umrisse des Bildes «Er ist auferstanden» und auf einem Schranke, von dem gelbe und rote Seidenstoffe herunterhängen, einen Palmfächer.

Eine Pause im Modellstehn hat der im Atelier allein gelassene Knabe benutzt, um sich in der ihn umgebenden fremdartigen Welt etwas näher umzusehn. Auf einem Stuhl macht er sich's bequem und bemüht sich, die Schriftzüge eines zum Atelierinventar gehörenden Kodex zu entziffern. Sein Forscherdrang ist indes kein allzutiefer, die schrägblickenden Augen seines echten Bubengesichtes lassen nur zu deutlich

[1] Nach einer brieflichen Mitteilung von Herrn E. Bernoulli in Basel unter dem 12. Juli 1903.

erkennen, daß er die Nutzlosigkeit seiner Bemühung schon einzusehn beginnt. Doch nicht durch einen rein psychologischen Vorwurf hat uns der Künstler das Bild nahe gebracht, sondern es ebenso interessant vom malerischen Standpunkte aus behandelt. Das links seitlich einfallende Licht streift die Bücher, wobei es allerlei farbige Aenderungen bewirkt, den Palmfächer, bei dem es nicht minder koloristische Effekte hervorruft, und konzentriert sich rechts in einem gelblichen Flecken auf dem großen biblischen Historienbild, das den Hintergrund bildet. Die verschiedenartigen Abstufungen des Rots in Verbindung mit dem Blaugrün und Mattgrün der Vorhangstoffe und dem Gelb des Lichtes ergeben eine schöne und milde Farbenharmonie, welche es nicht zuläßt, daß die Figur des Knaben zu sehr aus ihrer Umgebung hervortritt.

Noch aus dem gleichen Jahre (1894) datiert sich das letzte Mönchsbild, das Cornicelius malte, die ganzfigurige Farbstudie: Mönch beim Studium. — 0,43 h.: 0,31 br. — (Besitzer: Dr. K. Siebert in Freiburg i. Br.)

Auf einem schräg stehenden Lehnstuhle sitzt in einer kahlen Zelle nach rechts gewandt ein Dominikanermönch vor einem Tische. Seinen im verlorenen Profil gesehenen Kopf stützt er mit der Hand seines rechten, auf dem Tische aufliegenden Armes, während die linke ausgestreckte Hand die aufgeschlagene Stelle eines an die Wand gelehnten Folianten, auf den seine Blicke gerichtet sind, hält. Eine durch den Kopf verdeckte künstliche Lichtquelle wirft ihre gelben Strahlen auf den Folianten, die linke Hand, einen kleinen Teil des Schoßes und auf das zu oberst liegende Buch einer Anzahl auf der rechten Seite vom Mönche aufgestapelten Bücher.

Die Studie verdankt in erster Linie der Erforschung der Farbenphänomene eines durch Kerzenlicht erleuchteten Innenraumes ihre Entstehung. Das intensive Gelb des Lichtes erhellt zwar ausgiebig die Schrift des Buches, doch reicht es nicht hin, das ganze Gemach zu erleuchten, und ruft daher an den vom Lichte weniger oder gar nicht getroffenen Stellen eine Fülle von farbigen Aenderungen und Reflexen, die der Künstler in feinfühligster Weise wiedergegeben hat, hervor. Die rechte Wandseite erstrahlt in dem komplementären zarten Violett,

während die kein direktes Licht empfangenden Teile des Gewandes und einige in Schweinsleder gebundene Folianten in ein kaltes Blaugrün getaucht sind. Aeußerst weich erscheinen die vom Licht umflossenen Konturen des Kopfes.

Doch koloristische Probleme genügten Cornicelius nicht allein, sondern auch die Gemütssphäre mußte selbst auf einer rasch hingeworfenen Studie, wie die beschriebene, zu ihrem Rechte kommen. Mit wie wenig äußerem Aufwand hat er die Studierstube eines Mönches, der in der Stille der Nacht die Wahrheit zu erforschen sucht, veranschaulicht! Traulich mutet uns das mehr als einfache Gemach an und läßt einen Teil der Zufriedenheit seines Bewohners, der ganz in seinen Studien aufgegangen ist, auch auf uns überströmen. Die ungezwungene Art seiner Kopfhaltung verrät deutlich, daß ihm der Inhalt des Gelesenen zu denken gibt, und er ihn mit seinen Ansichten in Einklang zu bringen bemüht ist.

Eine aus derselben Zeit stammende Oelstudie eines Mulatten in Brustbildform — 0,65 h., 0,46 br. — (im Besitze der Familie) gibt eine hervorragend durchgeführte Charakteristik dieser Mischrasse bei einer vorzüglichen Modellierung der samtweichen Haut und einem vollendeten Kolorit. Leider hat der grauviolette Hintergrund den vom Künstler beabsichtigten Ton nicht mehr erhalten.

Noch einmal hat Cornicelius einen Stoff aus dem Leben des von ihm so oft verherrlichten fahrenden Volkes in seinem Oelbilde: Raubvögel entnommen. (Taf. XIX). — 1,26 h., 0,93 br. — (Im Besitze der Familie.)

Ein junges Weib, halb Zigeunerin, hockt am Waldesrande auf felsigem Boden. Ihre Beine sind nach links gewandt, während der Oberkörper eine Drehung nach vorn gemacht hat. Mit der geballten Linken stützt sie das Kinn ihres geradeaus gerichteten, jedoch leicht gesenkten Kopfes und mit der Hand des rechten Armes, der auf dem gebeugten Knie ruht, umgreift sie den Nacken. Die linke Schulter, ein Teil des Rückens und die obere Hälfte des linken Armes sind infolge Herabgleitens des Hemdes sichtbar. Ein rotes Tuch liegt über dem Arm, und ein bräunlicher Rock verhüllt den übrigen Körper und die Füße. Vor ihr ruht mit dem an sie gelehnten Kopfe ein Knabe,

dessen gebeugte und nach oben gerichtete Kniee schräg nach rechts gewandt sind. Er ist nur mit schwarzen defekten Kniehosen, die von einem Hosenträger gehalten werden, und einem breitkrempigen Strohhute bekleidet. Mit gespannten Blicken folgt er nach rechts oben dem Fluge eines von ihm an einer Kordel gehaltenen Raubvogels. Im Vordergrunde sind aus einem umgefallenen Henkelkorbe mancherlei Feldfrüchte und auch einige Spielkarten herausgefallen.

Die Gruppe macht im ersten Augenblick keinen vertrauenerweckenden Eindruck, Mutter und Sohn gehören ja auch zu den von der Gesellschaft Ausgestoßenen. Abseits von der Landstraße haben sie sich zurückgezogen, wo das finster blickende Weib nach einem erfolgten Beutezug über die Ausführung eines neuen brütet. Daß sie hierbei an ihrem Sprößling eine nicht zu unterschätzende Kraft gefunden hat, zeigt sein verschlagener und trotziger Blick. Doch nur ein Teil der mütterlichen Sorgen erfüllt sein Denken, weit mehr überwiegen Empfindungen kindlicher Natur, die sich in Haltung und Handlung äußern.

Das im Grunde genommen wenig ansprechende Sujet verdient doch unsere volle Aufmerksamkeit, wenn es von einem Künstler wie Cornicelius in Form, Farbe und geistigem Gehalte gleich gut durchgeführt ist. Die ganze Komposition ist eine trefflich abgerundete, eine Fülle schöner Bewegungsmotive und Kontrastwirkungen ist auf einem kleinen Raum vereinigt. Durch das auf die Schulter und den Rücken des zwanglos dasitzenden Weibes fallende Licht erscheinen die Muskeln weich und dabei bestimmt modelliert. Mit einer bewundernswerten Sicherheit und Naturbeobachtung ist die Verkürzung des ruhenden Knaben wiedergegeben. Die Gesamtfarbenstimmung ist eine ruhige, harmonische und vornehme, der warme Fleischton des Frauenkörpers hebt sich äußerst zart vom Hintergrunde ab. Das Weib in seinem unheimlichen Hinbrüten und der verwilderte Knabe mit seinem kindlichen Gebahren sind Kabinettstücke menschlicher Seelenschilderungskunst. Der naheliegende Vergleich mit den vierzig Jahre früher entstandenen «Ruhenden Zigeunerkindern», die auf einigen verwandten Motiven basieren, zeigt doch große Abweichungen in der Charakterisierung sowie im Kolorit. Während bei diesen der romantische Einfluß und

der venetianische Kolorismus noch unverkennbar sind, so haben wir in den Raubvögeln ein mehr naturalistisches und in hellen und kräftigeren Farben ausgeführtes Kunstwerk vor uns, wobei auch Luft und Licht die gebührende Beachtung finden.

Durch später erfolgte Aenderungen hat das Bild manches von seiner ursprünglichen Frische eingebüßt, so daß die Beschreibung,[1] die E. Strantz nach einem Atelierbesuche im Sommer 1895 gegeben hat, nicht mehr ganz zutrifft. Die kunsthistorisch gebildete Dame schrieb damals: «Auf der Staffelei befand sich ein nahezu vollendetes, großes Gemälde von harmonisch-hellem kräftigen Ton: «Raubvögel» soll sein Titel sein. In kräftiger Modellierung, in kühnen vorzüglich beobachteten Verkürzungen gezeichnet, sitzt ein Zigeunerweib auf einem Felsstück, neben dem ein Knabe faul auf dem Rücken liegt und einen Falken, der auf Beute lüstern davonfliegen möchte, festhält. Scharf auslugend richtet das wilde Weib den dämonischen Blick in die Ferne. Zu ihren schön gezeichneten Füßen liegen achtlos Früchte ausgeschüttet. Das warme Inkarnat, das weiße Gewand, sind mit dem lichten Vordergrund und dem hellen Fond zu wunderbarer Harmonie zusammengestimmt. Die Einzelheiten und besonders der Prachtbub heben sich klar, doch weich verschmolzen heraus.»

«Verlassen» nennt sich ein kleines Stimmungsbild, das Cornicelius noch in demselben Jahre (1895) vollendete. — 0,75 h.; 0,50 br. — (Besitzer: Herr Oberlandesgerichtsrat Böhm in Frankfurt a. M.)

Auf einer niedrigen Holzbank sitzt im Grünen ein junges Mädchen mit rötlichem Haar, dessen nach rechts gewandtes Gesicht im Profil zu sehen ist. Seine Arme stützt es auf die Bank, deren Rand es mit den Händen umfaßt hat. Vor ihm liegt ein offner Brief und unter der Bank ein kleines rotes Bündel. Starren Blickes sieht es vor sich hin. Seine Kleidung ist etwas ärmlich, eine braungelbe getupfte Jacke, deren Aermel aufgekrempt sind, und ein dunkler Rock. Dichtbelaubte Bäume bilden den Hintergrund und rechts schimmert ein Wasserspiegel.

---

[1] «Didaskalia» vom 29. August 1895. Nr. 202. Seite 807. «Prof. Georg Cornicelius in Hanau».

Ein Kind aus dem Volke gibt sich in natürlich einfacher Weise seinen schmerzlichen Gedanken hin. Der Künstler hat es uns menschlich so nahe gebracht und seine Empfindungen ohne jegliche Beimischung einer rührseligen Tendenz dargestellt, daß wir uns gar nicht über die Ursache seines Schmerzes Rechenschaft zu geben brauchen, sondern ihn, weil er echt ist, ohne weiteres mit ihm fühlen. Auf besondere Farbeneffekte hat der Maler verzichtet, in fein gestimmten Tönen und in schönen Konturen tritt die Mädchengestalt aus ihrer Umgebung heraus. Der gut durchgeführte landschaftliche Teil trägt nicht wenig zur Gesamtstimmung bei, eine Partie an der sog. krummen Kinzig bei Hanau diente als Motiv.

Ein der nordischen Mythologie entlehnter Stoff, Die Sage, (Taf. XX) beschäftigte 1896 Cornicelius. Kniestück. — 1,33 h.; 0,87 br. — (Im Besitze der Familie.)

Eine alte Frau mit grauen Haaren und noch kräftigen Formen streckt bei leicht erhobenem rechten Vorderarm die gespreizten Finger ihrer Hand geradeaus. Mit dem linken Arm, der auf einer Felsplatte aufliegt, stützt sie den etwas nach rechts geneigten Körper und hält zwischen den Fingern eine herabgefallene Strähne ihres Haares. Die großen Augen starren in die Ferne und der Mund ist zum Sprechen geöffnet. Ein ärmelloses weißes Gewand, das durch eine zweimalige Umgürtung zusammengehalten wird, bedeckt ihren Leib. Ein großes gelbbraunes Tuch mit blaßroter Innenseite ist über den Kopf und einen Teil der Stirn ausgebreitet und fällt über die Schultern tief nach unten. Ein grüner Mistelzweig mit weißen Beeren liegt in Form eines Kranzes auf dem Kopfe. Von links oben schwebt ein Rabe und ist im Begriffe, sich auf ihre rechte Schulter herabzulassen, während rechts unten ein zweiter Rabe mit gehobenen Flügeln zu ihr hinaufschaut.

Vor uns sehen wir die Gestalt der altgermanischen Saga, deren Mund in geheimnisvoller Weise aus längst entschwundenen Zeiten das Geschick der Menschheit verkündet. Von guter und böser Mär, die ihr Odins Raben Hugin und Munin abwechselnd zutragen, wissen ihre Worte zu berichten. — Mit feinem Takte verlieh ihr der Künstler die Züge einer älteren Frau, da es unserm Empfinden näher liegt, Worte ernsten und zumeist un-

heilverkündenden Inhalts aus Ehrfurcht gebietendem Munde zu vernehmen. Ihr halb mystischer, halb seherhafter Blick und die Sprache ihrer erhobenen Hand steigern außerordentlich das Gefühl des Geheimnisvollen, und die herbe Einfachheit des Kolorites sowie der düstere schwarzgraue Hintergrund mit einem kleinen, über dem tiefliegenden Horizont noch gerade sichtbaren Streifen gelblichen Himmels geben dem Ganzen einen feierlichen Ernst.

Mit einem Thema, das er nie beendigen sollte, befaßt sich Cornicelius von jetzt an bis zu seinem Tode, es ist sein Kain und Abel. Mit dem größten Eifer arbeitete er an dem an sich undankbaren Gegenstande fast bis zu seiner Fertigstellung, um nach einiger Zeit das nahezu Vollendete wieder zu vernichten und ihm von neuem andere formale und koloristische Seiten abzugewinnen. Oft sagte er sich ganz von dem Stoffe los, indem er das Bild geradezu versteckte, aber immer wieder reizte es ihn nach einer längeren Pause, sich von vorne mit ihm zu beschäftigen. Eine Anzahl vorzüglicher Aktstudien in Oel und Kreide gibt Zeugnis von seinem heißen Bemühn. Das Gemälde in seiner jetzigen Gestalt — 1,26 h.; 0,94 br. — (im Besitze der Familie) ist freilich ein Torso, aber von solchen schönen Einzelheiten, daß man ihm notwendigerweise einige Worte widmen muß.

Auf dem Boden liegt schräg nach innen rechts ausgestreckt und nur mit einem Felle in der Lendengegend bekleidet, in einer Blutlache der tote Abel. Rechts von ihm kniet, im Profil gesehn, Kain und hält angsterfüllt seine Hände an die Schläfen. Aus den Wolken taucht hinten oben die Gestalt Gottvaters mit drohend erhobener Rechten auf. Ein Rabe fliegt links aus dem düstern, zum größten Teil graublauen Hintergrund. — Der erste Mord mit seinen schrecklichen Konsequenzen spielt sich vor unsern Augen ab. Die auf dem Fuße folgende Strafe, die innere Zerknirschung des vor dem Antlitze Gottes förmlich in sich versinkenden Kains wird durch die Verbindung mit dem in Todesruhe daliegenden Bruder noch besonders gesteigert. Der Linienfluß, der vom toten Abel sanft ansteigt und sich dann plötzlich erhebt, um im gekrümmten Rücken und dem Haupte Kains seinen Höhepunkt zu erreichen, ist von einer grandiosen Wir-

kung. Die Verkürzung des liegenden Körpers ist ganz hervorragend, nicht minder die Figur Kains in ihrer wuchtigen Charakterisierung. Am wenigsten gelungen ist die Gestalt Gottvaters, die auf dem kleinen Bilde zu substantiell ausgefallen ist und auch in ihrer Armbewegung der Originalität entbehrt. Der Künstler hat dies wohl empfunden, wie aus seiner ursprünglichen Auffassung, wo er Gottvater mehr als ein Wolkengebilde darstellte, hervorgeht, doch scheint er, um das Entsetzen und die Furcht Kains besser zu motivieren, andern Sinnes geworden zu sein und hat sich hierbei von dem mächtigen Vorbilde, das Michelangelo im Weltenrichter seines jüngsten Gerichts gegeben hat, nicht freimachen können. Ob diese Fassung von Cornicelius beibehalten worden wäre und nicht vielmehr als eine vorübergehende zu betrachten ist, kann man bei dem unfertigen Zustande des Bildes schwer entscheiden, doch halte ich das Letztere für wahrscheinlich. Das nur wenig Farben aufweisende Gemälde wirkt ungemein farbig durch die Art der Lichtverteilung. Die Lichtquelle befindet sich hinter Gottvater und streift sein Haar und einen Teil seines Gewandes, dem es an einigen Stellen einen rosa Schein verleiht. In voller Stärke fällt es auf den bleichen Körper und die linke Gesichtshälfte Abels, während es am Rücken und am Hinterkopfe Kains Randlichter bildet. Der graue Boden zeigt an einigen Stellen farbige Schatten und über dem Horizont erhebt sich ein Streifen zitronengelben Himmels. Der Gesamteindruck des Bildes ist trotz seiner Unfertigkeit ein ergreifender.

Im Frühjahr 1897 entstand das Einzelfigurenbild: Christus. Kniestück (Taf. XXI). — 1,34 h., 0,91 br. — (Im Besitze der Familie.)

Vor uns steht Christus und richtet die Blicke seiner weit geöffneten Augen geradeaus. Ein schwarzer Vollbart, der bis zur Halsgrube reicht, und langes, in der Mitte gescheiteltes Haupthaar umrahmen sein Gesicht. Seine linke Schulter und sein linker Arm sind nach vorn gedreht, seine rechte Hand umgreift von oben das linke Handgelenk. Eine dunkelrote Tunika ist seine Bekleidung, ein schwarzer Mantel liegt über der rechten Schulter und fällt über den rechten Arm. Den Hintergrund bildet eine graue, rechts von einer Halbsäule unterbrochene Wand.

„Es ist das Bild des Erlösers, wie es der Künstler nach einem fast fünfzigjährigen Ringen, das Rätsel dieses Antlitzes zu ergründen, zuletzt in seiner Seele erschaut hat. Er hat es uns menschlich nahe gebracht, indem er es mit uns nicht fremden Zügen ausstattete nach der Schilderung der Evangelien, wo Jesus als Mensch unter Menschen wandelte. Aber trotz seines Menschentums schauen wir zu ihm auf wie zu einem höheren Wesen, denn der Blick seiner seelenvollen Augen, die so milde auf uns ruhn, ruft selbst bei indifferenten Herzen zunächst ein Gefühl von Achtung und Hoheit hervor. Doch bald gewinnt er unser Vertrauen, er erscheint als der gütige und sich erbarmende Herr, an den auch der Geringste unter uns in seiner Not sich getrost wenden darf. Mitleid und Liebe sprechen noch aus den edlen Zügen seines Gesichtes, und seine klar blickenden, leuchtenden Augen deuten ein zielbewußtes Wollen an. Die zwanglos gehaltenen Hände vervollständigen das Bild absoluter Seelenruhe und zeigen in ihrer Ausführung eine hervorragende Vollendung. Durch kein unnützes Beiwerk werden unsere Blicke abgelenkt, immer wieder fühlen sie sich zu der schlichten und doch so hoheitsvollen Gestalt Christi hingezogen. Sie ist aus einer tiefen persönlichen Ueberzeugung geschöpft und darum vermag sie auch leicht andere zu überzeugen. Feierlich und ernst wie die dargestellte Person ist auch das Kolorit.

Von einigem Interesse dürften die näheren Umstände sein, durch welche die Entstehung dieses Bildes hervorgerufen wurde. Vor etwa zehn Jahren veranlaßte Herr Konsul Theodor Bierck neun der namhaftesten deutschen Maler, ein Idealbild Christi nach ihrem Empfinden zu malen. Die auf diese Weise geschaffenen Kunstwerke[1] ergaben, wie allgemein bekannt, ein negatives Resultat. Eine Anzahl der Künstler betonte zum Nachteile des seelischen Moments seine allzu menschlichen Eigenschaften, dem einen war Christus ein Objekt für ein interessantes Farbenproblem, dem andern diente er als Staffage zu einer schönen Landschaft, und wieder ein anderer suchte durch ein auffallendes Kostüm Aufmerksamkeit zu erregen. Diese Sammlung von Christusbildern wurde in den Jahren

[1] Abgebildet in der «Kunst für Alle». 13. Jahrgang, Heft 20.

1896 und 97 in den Hauptstädten Deutschlands und der Nachbarländer ausgestellt, bei welcher Gelegenheit sie auch Cornicelius in Frankfurt a. M. kennen lernte. Er war mit der Auffassung der meisten nichts weniger als einverstanden und ganz besonders noch aufgebracht, als durch eine geschickte Reklame die dafür gezahlten, nach seinen bescheidenen Begriffen horrenden Preise im Publikum bekannt wurden, und er annahm, daß dementsprechend auch die künstlerische Bewertung beeinflußt werden sollte. Er geriet darüber in einen heiligen Zorn, der nicht eher von ihm wich, als bis er sich selbst entschloß, das ihm vorschwebende Ideal der Person Christi zu verkörpern. Im Jahre 1898 war das Bild auf der großen Berliner Kunstausstellung, wo ich es in einem kleinen, mäßig erleuchteten Kabinett zwischen kleineren Landschaften und einem Scheuneninterieur hängend gefunden habe, weshalb es auch von vielen unbeachtet blieb. Nur eine Berliner Kritik[1] ist mir bekannt geworden, sie lautet: «Die lebensgroße Kniefigur eines Christus von Cornicelius ist ein nicht übles Bild eines edlen Mannes, der von ernster Begeisterung durchglüht und zugleich von der Gewißheit eines tragischen Geschickes erfüllt ist.» Das Gemälde erschien als ausgezeichnete Photographie (67 × 45 $^1/_2$ cm) und als weniger gelungener Dreifarbendruck (19 × 13 cm) im Verlage der Gesellschaft für christliche Kunst in München.

Eine Szene aus der Zeit der Christenverfolgungen in den ersten christlichen Jahrhunderten führt uns das noch im gleichen Jahre (1897) entstandene Oelbild: Glaubensstark vor Augen. — 0,88 h.; 0,58 br. — (Im Besitze der Familie.)

Rechts unten sitzt eine jugendliche Frauengestalt auf einem niedern Sitze und umklammert mit ihren gefalteten Händen ein kleines Kruzifix. Ein langes weißliches Gewand, das am Halse weit offen steht, bedeckt ihren Körper und ein schwarzblaues Kopftuch fällt über die Schultern und Arme. Ihr nach links gewandter Kopf in Dreiviertelprofil ist in die Höhe gerichtet, während die halbgeschlossenen Augen ziellos in die Ferne starren. Nur ein kleiner Teil des Stirnhaares sowie

[1] Vossische Zeitung vom 13. August 1898.

zwei Strähnen ihres braunen offenen Haares sind sichtbar. Links duckt sich ein Kind, das mit weitgeöffneten Augen geradeaus blickt, an ihre Schulter. Den Hintergrund bildet eine graue Wand, von der sich der Verputz zum Teil abgelöst hat, und rechts oben befindet sich eine nischenartige Vertiefung, in deren innerstem Winkel eine kleine, mit Eisenstäben geschlossene Oeffnung durch die der Kopf eines Löwen und seine durchgezwängte linke Tatze schwach angedeutet sind, sichtbar wird.

Der Künstler gibt auf seinem Gemälde eine Seelenschilderung aus der Zeit der gegen die ersten Bekenner des Christentums öfters in Szene gesetzten Tierhetzen und zwar ist es ein Augenblick, der sich kurz vor einer solchen im Hintergrunde der Arena eines Amphitheaters abspielt. Wie überzeugend zeigt er uns, zu welchem Opfermute, der sogar die Bewunderung der Peiniger erregte, selbst ein schwacher Frauenkörper, beseelt durch die Macht des Glaubens, befähigt ist! Mit Inbrunst umklammert die Blutzeugin das Bild des Erlösers, und Gebete lispelnd weilen ihre Gedanken nicht mehr auf dieser Welt. Ihre abgehärmte Gestalt und ihre geröteten Augen verraten nur zu deutlich ihre schon überstandene Angst und Qual. Ganz anders ist das Verhalten des neben ihr kauernden Kindes, das von dem ihm bevorstehenden Schicksal noch nichts weiß, seine ängstlich blickenden Augen zeigen, daß es nur ahnt, daß sich etwas Außergewöhnliches ereignen wird. Furchtsam schmiegt es sich deshalb an seine Mutter.

Der leicht visionäre Zug der Hauptfigur und das ganze Motiv haben schon hin und wieder den Gedanken erweckt, daß Cornicelius hierbei in eine gewisse Abhängigkeit von Gabriel Max getreten sei. Doch ist dem nicht so, denn die gesunde Art von Cornicelius befaßte sich weder mit übersinnlichen noch pathologischen Problemen, er wollte uns in seiner tief empfindenden Weise ein Beispiel von Glaubensstärke und Opferfreudigkeit, das in jener Zeit nicht selten war, veranschaulichen. Jedes Haschen nach Effekt lag seinem Naturell durchaus fern. Das Kolorit besitzt auch nicht die bei Max beliebte emailartige Glätte, sondern ist von einer natürlichen Schönheit und dem Ernste der Situation entsprechend. Das Licht fällt in den

spärlich erleuchteten Raum von links auf die Kniee und die Brust der Frau, so daß das Gesicht und der Hals in einem leichten Halbdunkel bleiben. Im Jahre 1898 war das Gemälde in der Jahresausstellung im Glaspalaste zu München und wurde mittelst Dreifarbendrucks ziemlich gut durch die Gesellschaft für christliche Kunst in der von ihr herausgegebenen «Christliche Kunst»[1] vervielfältigt. In einem von S. Staudhamer verfaßten Text wurde es kurz besprochen. Als treffliche Photographie (50 × 32 cm) erschien es in dem gleichen Verlag.

Auf einer noch vorhandenen Kreidestudie auf gelblichem Tonpapier ($52\,^1/_2 \times 44\,^1/_2$ cm) sind die Muskeln des Gesichtes und des stärker rückwärts gebeugten Halses der Märtyrerin vorzüglich modelliert und ihr seelischer Ausdruck ganz hervorragend.

Aus dem letzten Lebensjahre des Künstlers (1898) rührt das ohne Signatur gebliebene Brustbild: Geigespielender Engel her. (Taf. XXII) — 0,63 h.; 0,46 br. — (Im Besitze der Familie.)

Ein geradeaus blickender Mädchenengel in einem rosa Gewande und mit einer weißen Blüte an der linken Schläfenseite seines offenen rötlichen Haares hat eine Geige zum Spielen angesetzt. Seine rechte Hand ist nicht sichtbar, hingegen die Finger der linken, die den Halsteil der Geige umgreifen. Ein blauer von Wolken durchzogener Himmel bildet den Hintergrund.

«Die christliche Kunst»[2] brachte vor kurzem das Bild in einem Dreifarbendruck ($17\,^1/_2 \times 13$ cm), bei dem leider violette Töne etwas vorherrschen, und widmete ihm folgende treffliche Geleitsworte: «Wie tief seelenvoll und schuldlos, wie so ganz aus einer höheren Welt ist der Blick dieser Augen, wie fein und doch individuell ist das Antlitz! Frühlinghaft und von edler Zurückhaltung ist das Kolorit; mit breitem, sicherem Pinselzug sind die reinen Formen modelliert.» In der Tat ist das kleine Kunstwerk, obgleich ihm von seinem Schöpfer noch nicht der letzte Stempel der Vollendung aufgeprägt wurde, eine höchst

[1] Christliche Kunst, Serie I, Nr. 4, München 1903.

[2] Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, sowie für das gesamte Kunstleben. I. Jahrgang. 8. Heft. 1. Mai 1905.

beachtenswerte Leistung, die sich recht wohl mit klassischen Vorbildern ähnlicher Art vergleichen läßt. So finden wir die wunderbaren Schöpfungen eines Fra Angelico, bei denen sich die musizierenden Engel durch eine außerordentliche Lieblichkeit und eine überirdische Holdseligkeit ihrer menschlichen Natur etwas entäußern, im Gegensatze zu den schönen musizierenden Engelsgestalten eines Melozzo da Forli mit ihren fast heroischen Körperformen. Die Grenze zwischen beiden Richtungen wußte Cornicelius einzuhalten und stattete seinen Engel bei aller kindlichen Unschuld mit einer innigen Gemütstiefe, deren nur ein Meister germanischer Abstammung fähig ist, aus. Als eine gute Photographie in Platindruck (37 × 27 cm) erschien das Bild im Verlag der Gesellschaft für christliche Kunst in München.

Ein Bild, vor dessen Vollendung der Künstler starb, und das allein durch die fertige Gestalt der Hauptfigur unsere volle Bewunderung verdient, ist Maria Magdalena. 0,97 h.; 0,70 br. — (Im Besitze der Familie.)

Magdalena in einem dunkelroten Kleid mit schwarzem Hals- und Brustbesatz bewegt sich nach links. In den Händen trägt sie eine Schüssel, auf der ein Schwamm, die Dornenkrone und ein blutbeflecktes Tuch liegen. Ihre rot umränderten Augen blicken starr vor sich hin. Ein dünnes dunkelblaues Tuch, unter dem eine Fülle langen goldblonden Haares hervorquillt, fällt vom Kopfe über Schulter und Arme. Zwei sie begleitende Frauen mit schwarzen Kopftüchern bewegen sich mit abwärts gerichteten Blicken neben und hinter ihr. Auf einer Anhöhe rechts sieht man die Umrisse eines Kreuzes. Schwere blauschwarze Wolken, die von einem lichteren Streifen unterbrochen werden, bedecken den Himmel.

Auf dem ernstesten Gange ihres Lebens befinden sich die drei abwärts schreitenden Frauengestalten, die noch ganz unter dem Eindrucke der vorausgegangenen schrecklichen Ereignisse stehn. Viel geweint hat Magdalena, wie die Ränder ihrer Augenlider zur Genüge zeigen, doch jetzt ist der Quell ihrer Tränen versiegt. In stummer Resignation starrt sie vor sich hin und fast willenlos lenkt sie ihre Schritte. Sie ist nicht die Magdalena, welche durch äußere Vorzüge unsere Aufmerksamkeit auf sich lenkt, sondern durch ihren tief empfundenen

Schmerz und eine edle Haltung unsere höchste Bewunderung und unsere wärmste Teilnahme verdient. Die Trauer der beiden vom Künstler unvollendet gelassenen Begleiterinnen ist nur schwach angedeutet.

Auch koloristisch gibt das Bild den stimmungsvollen Ernst des Augenblickes wieder. Die warmen Töne des Haares und der Kleidung Magdalenens werden durch ihr dunkelblaues Kopftuch und die Gewandung der Frauen paralysiert. Die schweren schwarzblauen Himmelswolken erhöhen das Düstere des Vorganges. Als Dreifarbendruck (18 × 13 cm) erschien das Bild in der «Christliche Kunst»[1] und als Photographie in Platindruck (48 × 34 cm) im Verlage der Gesellschaft für christliche Kunst.

Der letzte bedeutende künstlerische Vorwurf von Cornicelius, der nur in einem größeren Kohleentwurf und einigen Kreide- und Bleistiftstudien existiert, aber in seiner Phantasie vollständig durchgearbeitet war, behandelt abermals einen biblischen Gegenstand, Martha und Maria. Im Gegensatz zu seiner herben Maria Magdalena und dem grausigen Kain und Abel atmet dieser Stoff, den er in das traute Dämmerlicht eines tiefer gelegenen Raumes verlegt, eine idyllische Ruhe und ist von einer natürlichen Einfachheit, so daß auf ihn die Bezeichnung «heiliges Genre» am besten paßt. Die Ausführung des sozusagen sprungreifen Werkes, auf die Cornicelius sich selbst freute, verzögerte sich aus dem einfachen Grunde, daß er ein geeignetes rothaariges Modell, das er für die Maria sich wünschte, noch nicht gefunden hatte. Mitten unter diesen Vorbereitungen wurde er durch einen plötzlichen Tod abberufen.

2. Porträtmalerei.

Einen großen Teil der gesamten künstlerischen Tätigkeit von Cornicelius nahm die Porträtmalerei in Anspruch. Seine außerordentliche Begabung, die äußeren Formen des Menschen charakteristisch zu erfassen und zugleich auch in sein Seelenleben einzudringen, sowie seine verhältnismäßig leichte Mühe über die technischen Schwierigkeiten Herr zu werden, erfüllten

[1] Christliche Kunst. Lieferung III. Nr. 15, die auch einige von S. Staudhamer verfaßten Textesworte enthält.

glänzend die Vorbedingungen für diesen Zweig der Malkunst. Unter der Anleitung des scharf beobachtenden Pelissier vollendete er seine ersten Bildnisse. Wie wir oben gesehen haben, soll das frühste Porträt, mit dem er, sechzehn Jahre alt, vor die Oeffentlichkeit trat, das des französischen Pfarrers in Hanau gewesen sein. Waren es zunächst nur Bleistift- und Kreidezeichnungen, durch die er sich schon frühzeitig seine Subsistenzmittel erwerben mußte, so ging er doch bald zur farbigen Wiedergabe des menschlichen Antlitzes über. Von den Bildnissen des Turnvaters Jahn und des Freischarenführers Röttelberg wissen wir, daß es Aquarelle waren; wann jedoch das erste Oelbildnis von ihm gemalt wurde, läßt sich mangels jeder Aufzeichnung oder mündlichen Ueberlieferung wohl niemals nachweisen. Zu den schon fortgeschritteneren Versuchen in dieser Technik sind die gegenseitigen Porträtstudien der Pelissierschüler zu rechnen; so porträtierte Cornicelius seinen Freund Hausmann und dieser wieder Cornicelius.[1] Das von Cornicelius ausgeführte Porträt, das Frau Direktor Hausmann in Berlin gehört, ist ein tüchtiges lebensgroßes Brustbild ($59\,^1/_2 \times 49$ cm) und soll sich noch in gutem Erhaltungszustande befinden.

Der Bildnismalerei, mit der er sich schon als Knabe günstig eingeführt hatte, blieb er bis zu seinem Tode treu. Die Zahl seiner Porträts ist eine sehr große, und es dürfte die schätzungsweise Angabe von dreihundert wohl nicht zu hoch gegriffen sein. Daß ihr Kunstwert öfters differiert, ist leicht begreiflich, da das Interesse des Malers seinem Modelle gegenüber sehr verschieden ist, und einige Bildnisse auch unter dem Kompromisse zwischen einer echt künstlerischen Absicht und dem Zwange, einem Wunsche oder dem Geschmacke ihrer Auftraggeber Rechnung zu tragen, leiden. Die zuweilen geäußerte Behauptung,

[1] Das von C. Hausmann gemalte Porträt (59 × 47 cm) befindet sich in meinem Besitze und stellt Cornicelius, nach links gewandt und in Dreiviertelprofil, als etwa zwanzigjährigen jungen Mann mit langen braunen Haarlocken dar. Ein großer dunkler Turnerhut beschattet die Stirn und sein rechtes Auge. Er ist mit einer schwarzen Samtjacke mit breitem Kragen bekleidet, und eine lange schwarze Seidenbinde mit braunen Streifen ist vorn unter dem Hemdkragen geknotet. Das Bild ist flott gemalt und ziemlich gut modelliert. Die seelenvoll blickenden Augen sind das einzig Aehnliche, das sich bei Cornicelius noch bis in sein Alter erhalten hat.

daß ihm Damenbildnisse weniger gelungen wären, wurde noch weit öfters gegen den berühmtesten der deutschen Porträtisten Franz von Lenbach ausgesprochen. In beiden Fällen möge doch beherzigt werden, daß bei der künstlerischen Wiedergabe eines Menschen nicht in einer möglichst getreuen Abschrift der äußeren Züge der Schwerpunkt gelegen ist, sondern der Kunstwert durch ein Hervorheben des seelischen Momentes, durch die Schönheit der Farbe und durch das Spiel des Lichtes mitbestimmt wird. Wem die Empfindung für derartige Voraussetzungen fehlt, der möge getrost sein Antlitz der Kamera des Photographen anvertrauen, um sich dann an seiner Wohlgetroffenheit zu erfreuen. War Cornicelius auch nicht wie Lenbach das seltene Glück beschieden, eine solche Fülle von geistig und körperlich hervorragenden Menschen, die ihr äußeres und inneres Sein dem beobachtenden Künstler rascher offenbarten und ihn nachhaltig fesselten, zu porträtieren, so fand er doch in seinem topographisch engbegrenzten Wirkungskreise im Laufe der Jahre eine größere Anzahl interessanter Persönlichkeiten, deren physische Aehnlichkeit er mit einer vollständigen Durchdringung ihrer geistigen Eigenschaften auf der Leinwand festzuhalten wußte.

Die Sitzungen, die er bedurfte, waren nicht zu häufige und dabei von einer sehr zwanglosen Art. Er verlangte nie eine statuarische Ruhe, sondern legte viel mehr Wert auf eine anregende Unterhaltung, die es ihm ermöglichte, das geistige Niveau und den Charakter der darzustellenden Persönlichkeit zu erforschen. Vor allem betrachtete er es auch als eine zur klaren Herausarbeitung einer Individualität notwendige Ergänzung, die Hände, die manchem Maler oft ebenso große Schwierigkeiten bieten wie das Gesicht, sehr sorgfältig wiederzugeben. Auf Nebendinge, die von der Hauptsache ablenken konnten, ging er nicht weiter ein und er bediente sich ihrer nur insoweit, als sie für die Charakterisierung einen ergänzenden Bestandteil bildeten. Er malte frei von jeder Manier; in schlichter und kernhafter Weise suchte er selbst bei geistig lässigen Menschen die schlummernden Regungen ihres Seelenlebens zu wecken und künstlerisch zu verwerten. Schon auf den frühesten seiner Bildnisse macht sich bei aller Strenge der Zeichnung bald eine

flächenhafte Behandlung bemerkbar, die immer mehr in eine breitere und flüssigere Art des Vortrags überging; seine Modellierung ist weich und malerisch.

Die Worte Max Jordans:[1] «Das Bildnis ist zu allen Zeiten ein Produkt von sehr mannigfachen Faktoren gewesen. Die Kulturatmosphäre der Zeit, Stimmung des Tages, nicht zuletzt die Mode wirken derart auf den Porträtisten ein, daß er nur selten ganz als Künstler für seine Leistung verantwortlich ist», treffen selbstverständlich auch auf die Bildnisse von Cornicelius zu, die einen Zeitraum von fünfzig Jahren umfassen. Welche Wandlungen durchlaufen während eines halben Jahrhunderts nicht nur die allgemeinen Kunstanschauungen sondern auch die Ansichten einer einzelnen Künstlerseele, wenn sie auch noch so gefestigter Natur zu sein scheint! Unter der großen Zahl der Porträts, die Cornicelius gemalt hat, finden sich auch einige, die vermöge ihrer großzügigen Auffassung, ihrer charakteristischen Lebendigkeit und ihres glänzenden naturwahren Kolorits zweifellos zu den besten gehören, die in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Leider sind nur wenige und nicht immer die hervorragendsten einem weiteren Kreise bekannt geworden, da es in der Natur des Porträts gelegen ist, zumeist als wohlbehüteter Besitz im Bereiche der Familie ein verborgenes Dasein zu führen. Hier werden sie von den Mitgliedern, denen ein teurer Angehöriger nur noch im Bilde lebt, ganz besonders geschätzt und des Meisters, dessen Kunst dies vollbrachte, stets in stiller Dankbarkeit gedacht.

Der Verbreitungsradius der Cornicelius'schen Bildnisse reicht, wenn man ihren Entstehungsort Hanau als Mittelpunkt annimmt, nicht weit über Frankfurt hinaus, und auf diesem relativ kleinen Kreise befindet sich ihre große Zahl, soweit sie nicht durch Wegzug ihrer Besitzer oder durch Vererbung in andere Gegenden gelangt sind. Es liegt nun weniger in dem Programm meiner Aufgabe, all diesen Bildnissen einzeln nachzugehen und sie zu beschreiben, sondern ich möchte vielmehr

[1] Max Jordan, Künstlermonographien. LVI. Bielefeld und Leipzig. 1901. S. 23.

an der Hand von Abbildungen einiger markanter Beispiele aus jeder Schaffensperiode des Künstlers eine kleine Uebersicht über seine Gesamtleistung als Bildnismaler zu geben versuchen. Eine dankbare Arbeit, die zu wertvollen kunsthistorischen und auch zu interessanten lokalgeschichtlichen Ergebnissen führen würde, wäre es für einen jüngeren Kunstgelehrten, die Betrachtung der gesamten Porträtmalerei von Cornicelius sich als Einzelaufgabe zu stellen. Die Durchführung eines derartigen Vorhabens würde keine zu großen Schwierigkeiten bieten, da die Ausdehnungszone seiner Porträts nicht gerade groß ist, aber aus den angeführten Gründen im Laufe der Zeit immer mehr zunehmen wird.

* * *

Die Bildnisse Jahns und Röttelbergs aus dem Jahre 1848 wurden schon an früherer Stelle (Seite 20 und 21 sowie Taf. I) eingehend gewürdigt, ebenso das zwei Jahre darauf gemalte Kirn'sche Familienbild (Seite 30 und Taf. I), das den kaum fünfundzwanzigjährigen Künstler auf einer uns heute noch staunenswerten Höhe der Kompositions- und Gestaltungskunst zeigt. Mit ganz besonderem Interesse müssen wir sein Selbstbildnis von 1858 (Taf. XXIII) — 0,45 h.; 0,35 br. — (im Besitze der Familie) betrachten. Die großen braunen Augen des in Dreiviertelprofil nach rechts dargestellten Kopfes richten sich gerade auf den Beschauer. Seine linke Gesichtshälfte ist beschattet, während die rechte das volle Licht empfängt. Von dem grauen Hintergrunde hebt sich der fein modellierte Kopf plastisch ab. Wir haben auf diesem Bildnisse ein Urbild edler Männlichkeit, ausgestattet mit hervorragenden geistigen und körperlichen Vorzügen, vor uns. In der Vollkraft seiner Jahre befindlich, hat der Maler schon eine gewisse Höhe seines Lebenszieles erklommen und darf mit berechtigtem Stolze seine Blicke auf uns richten. Doch hinter dieser scheinbar stolzen Miene entdecken wir leicht das forschende und beobachtende Auge des denkenden und warm fühlenden Künstlers. Der Grundzug seines Herzens, eine außerordentliche Güte, ist auf diesem Porträt nur wenig angedeutet, während sie auf seinem 19 Jahre später entstandenen schönen Selbstbildnisse ($22\,^1/_2 \times 18$ cm),

das Friedrich Fischbach in Wiesbaden besitzt, den eigentlichen Grundton abgibt.

Ein liebliches Gegenstück hierzu bildet das gleichfalls 1858 gemalte Bildnis von Sophie Eberhard, seiner Braut und späteren treubesorgten Lebensgefährtin. Halbfigurenbild (Taf. XXIII) — 0,90 h.; 0,65 br. — (im Besitze der Familie).

Die Blicke der in ein weißes, am Halse etwas ausgeschnittenes, Mullgewand gekleideten jungen Dame sind geradeaus gerichtet bei einer ein wenig nach links geneigten Kopfhaltung. Mit dem rechten Arm stützt sie sich leicht auf den Rand einer Brüstung und hält zwischen den Fingern einige Kleeblättchen, während die linke Hand zwanglos auf dem rechten Vorderarme ruht. Eine Granatblüte steckt in ihrem schwarzen Haare, eine mehrreihige Korallenkette schmückt den Hals und ein Korallenarmband den linken Arm.

Schönheit hat sich mit Liebreiz auf diesem Bilde glücklich vereint. Herzgewinnend sind die seelenvollen Augen dieser Braut auf uns gerichtet, ein zufriedenes Lächeln umspielt ihre feinen Lippen. Sie verraten das Gefühl des Glückes, das ihr entstrahlt und lassen die Zukunftsträume, die ihr neunzehnjähriges Mädchenherz umschweben, in uns ahnen. Ihre duftige Erscheinung hebt sich lichtumflossen von dem braunen Hintergrunde ab, unter ihren bauschigen Aermeln schimmern die wohlgeformten Arme durch, und in ihren schön gebildeten Händen finden wir die entsprechende Ergänzung zur Anmut des Gesichtes. Sein warmes Inkarnat wird durch eine Fülle schwarzglänzenden Haares gehoben, Hals und Schultern sind außerordentlich zart modelliert. Es ist so recht ein Bild, bei dem die Liebe dem Maler Auge und Hand leiteten. Nicht geblendet durch äußere Schönheit, unterließ es der Künstler keineswegs, auch die seelische Stimmung liebevoll zu betonen, und hierin unterscheidet er sich ganz wesentlich von dem einst so gefeierten Joseph Stieler, dem Maler der Schönheitsgalerie Ludwigs des Ersten von Bayern.

Einen weiteren Fortschritt in der Bildnismalerei bedeutet das Porträt des Inspektors Pelissier, das Cornicelius 1865 malte und in dankbarer Erinnerung an seinen von ihm hochgeschätzten Lehrer der Hanauer Zeichenakademie schenkte.

Kniestück (Taf. XXIV). — 1,17 h.; 0,78 br. — Der alte Herr mit silberweißem Kopfhaar, das sich in einen gleichfarbigen Backenbart fortsetzt, sieht mit scharfen Blicken durch eine Brille geradeaus. In einem schwarzen Rock und einem dunkelbraunen Oberrock steht er, seine Rechte auf einen Stock stützend, ruhig beobachtend da. Das in breiter schöner Malerei wiedergegebene Gesicht ist tiefgetönt und von einer mächtigen Wirkung. Der Hintergrund ist grau und wird links von einem grünen Vorhange abgeschlossen.

Die dargestellte Persönlichkeit bietet uns ein vorzüglich abgerundetes Beispiel menschlicher Charakterisierungskunst. Die Verstandestätigkeit ist der Grundzug ihres Wesens, die scharf prüfenden Augen bekunden einen hohen Grad kritischer Befähigung. Trotz der überwiegenden Hervorkehrung der intellektuellen Seite spielt auch die Gefühlssphäre eine nicht zu unterschätzende Rolle. Eine gewisse Güte des Herzens verrät ein Zug um den Mund, und ein Anflug idealen Strebens ist unverkennbar.

Das Bild gehört zu den wenigen, die nicht im Bereiche einer Familie den Blicken Fremder entzogen werden, sondern einmal das Forum der Oeffentlichkeit passiert haben, und da es an seinem jetzigen Aufbewahrungsorte, der Aula der Hanauer Akademie, sozusagen Allgemeingut geworden ist, wird es auch nicht ohne Interesse sein, die literarischen Stimmen, die sich im Jahre 1875 bei seiner Ausstellung in Berlin erhoben, der Vergessenheit zu entreißen, zumal sie rückhaltslos seinen hohen Wert verkündeten. Der bei der damaligen Berliner Kritik in großem Ansehn stehende Ludwig Pietsch schreibt[1] nach einer allgemeinen Schilderung der äußeren Verhältnisse: «Die Erscheinung atmet frappantes Leben; eine Charakterfigur, deren ganzes geistiges Wesen in einer älteren Bildungsepoche wurzelt. Das Bild hat eine eminente Kraft des Tons und durch die Behandlung einen seltenen Schmelz erhalten. Es gleicht in seiner ganzen Art zum Verwechseln manchem berühmten Männerbildnis der französisch-belgischen Schule von vor 30—40 Jahren, wie sie heute nach dem Tode ihrer Meister in die nationalen

[1] Vossische Zeitung vom 2. Dezember 1875, Nr. 282.

Galerien aufgenommen worden sind.» Der kunstverständige Mitarbeiter des Deutschen Reichsanzeigers[1] urteilt unter anderem: «Das Porträt des Inspektors Pelissier zeigt den Meister auch als Bildnismaler auf der vollen Höhe seiner Kunst. Mit meisterlicher malerischer Behandlung, mit harmonischer Ruhe des kraftvollen Tones verbindet sich hier dieselbe erstaunliche Kraft der Charakteristik . . . in dem bedeutenden, von schneeweißem Haar und Backenbart umrahmten, in tiefem Ton modellierten Kopfe, der sich dem Beschauer en face zuwendet, in dem von reichem geistigen Leben und schnell vibrierender Empfindung durchzuckten Zügen, dem klar und scharf durch die Brillengläser hindurchblitzenden Auge, tritt uns ein unmittelbar überzeugendes, fest in sich geschlossenes, in jeder Linie charaktervolles Bild der geschilderten Persönlichkeit entgegen, deren origineller Erscheinung, deren besonderster trotz aller äußerlichen Schroffheit im Grunde gewinnend liebenswürdiger Eigenart wir uns beim ersten Anblick vertraut und befreundet fühlen. Eine Wirkung, wie sie nur dem vollendeten Meisterwerk eigentümlich ist, bei dessen Betrachtung der Urheber gänzlich hinter seiner Schöpfung zurücktritt, wird von diesem außerordentlichen, dem Gedächtnis des Beschauers sich unverlöschlich einprägenden, Bildnis in vollem Maße erreicht».

Diese überaus anerkennenden Beurteilungen von Seiten der Berliner Kritik müssen leider eine starke Einschränkung erfahren, wenn wir das Gemälde in seinem heutigen Erhaltungszustande ins Auge fassen. Infolge eines der Oelfarbe beigemischten neuen Terpentinpräparates, das dem Maler empfohlen war, sich aber später als schlecht erwies, traten schon ziemlich früh Risse auf, die nach Verlauf einer Anzahl von Jahren einen den Fortbestand des Bildes bedrohenden Charakter annahmen. Cornicelius selbst nahm daraufhin eine gründliche Ausbesserung vor, wobei trotz der trefflichen Durchführung manches von seiner ursprünglichen Frische verloren ging. Gegenwärtig besitzt das Bild einen speckigen Glanz, der ungemein störend wirkt und die Vermutung aufdrängt, als ob eine zweite bessernde(?) Hand daran tätig gewesen wäre.

[1] Deutscher Reichsanzeiger vom 31. Dezember 1875. Nr. 308.

Ein ganzfiguriges Bildnis mit genreartigen Anklängen ist das einer 82jährigen Frau aus dem Jahre 1879. (Taf. XXVI) — 0,83 h.; 0,60 br. — (Besitzer: Herr Gerhard Gruber in Frankfurt a. M.) Auf einem dunkelgrünen, gepolsterten Lehnstuhl sitzt nach links gewandt eine alte Frau mit weißen Haaren und blickt geradeaus. Ihre gefalteten Hände liegen auf dem Schoße und die Füße stehen auf einem gestickten Fußschemelchen. Eine weiße Haube bedeckt ihren Kopf und ein grauer, mit zwei schwarzen Längsstreifen gezierter, Schlafrock bildet ihre Kleidung, während ein rot, weiß und grau karierter Schal von den Schultern herabfällt. Ihre rechte Seite berührt ein Tischchen, über das eine graue leinene Decke gebreitet ist, worauf eine Brille mit ihrem Futterale liegt und ein Wasserglas mit einigen Blumen steht. Im Hintergrunde erkennt man an der Wand ein Bild und einige gerahmte Photographien.

Fürwahr eine anspruchslose Auffassung, die aber durch ihren Stimmungsgehalt außerordentlich wirkt. Eine wohltuende Stille und ein Friede herrschen in dem bescheidenen und dabei behaglichen Wohnraume. Freundlich ruhen die klaren Blicke der alten Frau auf uns mit jenem unverkennbaren Ausdrucke der Zufriedenheit, die den Spätherbst eines arbeitsfrohen Lebens zu verklären pflegt. Ein feines Lächeln umspielt ihre Mundwinkel und verrät, daß ihr der Sinn für Humor, der uns Menschen am längsten geistig frisch bewahrt, noch nicht erloschen ist. Auch den gesund erhaltenden Einfluß der Arbeit weiß sie zu schätzen. Ihre immer noch fleißigen Hände ruhen gerade einmal aus, in ein neben ihr stehendes Arbeitskörbchen hat sie ihr Strickzeug gelegt und wendet sich liebevoll uns zu, als wolle sie freundliche Worte an uns richten. Das alles ist mit einer tiefen Innerlichkeit und einer solchen Schlichtheit des Ausdruckes empfunden, daß es wie die Natur selbst wirkt. Die ganze Räumlichkeit gibt uns einen treuen Widerschein von der Bedürfnislosigkeit einer Frau der älteren Generation, und die traute Dämmerung des Hintergrundes, in der sich trotz der herabgelassenen Fensterläden einige Sonnenflecken auf den Gardinen spiegeln, erhöht den intimen Reiz. Dem Ganzen entsprechend hat der Maler auch eine einfache, aber umso beredtere Farbengebung gewählt.

Die Art, einzelne oder wenige Personen in einem gemütlichen Innenraume darzustellen, war ehedem in der holländischen Malerei sehr beliebt. Ein Pieter de Hooch, ein Johannes Jannssens und manche andere malten derartige Bilder mit großer Virtuosität, wobei es ihnen jedoch mehr darauf ankam, die Beleuchtungseffekte des einfallenden Lichtes in ihren verschiedensten Abstufungen zu studieren als sich eingehend mit der Charakterisierung einer Persönlichkeit zu beschäftigen. Bei Cornicelius war das Letztere die Hauptsache und er bediente sich der stimmungsvollen Wiedergabe des Zimmers, als des einer alten Frau noch verbleibenden Wirkungskreises, um sie selbst zu individualisieren und den Eindruck einer größeren Naturwahrheit hervorzurufen.

Als eine liebenswürdige Schöpfung muß man das ein Jahr später (1880) entstandene Bildnis einer jungen Frau bezeichnen (Taf. XXVI. — 0,92 h.; 0,64 br. — (Besitzer: Herr Direktor J. Vatter in Frankfurt a. M.)

Auf einem roten Plüschsessel hat eine junge Frau mit tiefschwarzen Haaren, dunklem Teint und rosigen Wangen Platz genommen. Sie ist leicht nach links gewandt und blickt mit den braunen Augen ihres en face gesehenen Gesichtes nach vorn. Eine große weiße Spitzenbarbe, über der eine dickperlichte Korallenkette liegt, bedeckt die Brustseite ihres blauschwarzen Kleides, aus dessen Aermeln weiße Spitzen quellen. Die Hände ruhen ineinandergelegt im Schoße. Eine Vase mit einer weißen Rose, einer roten Kamelie und blauem Rittersporn steht links auf einem Tischchen.

Güte und Freundlichkeit sprechen aus den sympathischen Gesichtszügen der hübschen Frau; rührend ist ihre Anspruchslosigkeit bei einer vornehmen Ruhe. Sie besitzt die seltene Gabe aufmerksam zuzuhören, wobei sie ihr sinnendes Auge voller Teilnahme auf uns richtet. Mit einer tiefen Innerlichkeit hat der Künstler ihre seelischen Empfindungen zum Ausdruck gebracht und sich hierbei nicht von den Grenzen des Naturwahren entfernt. Das Bild wirkt außerordentlich farbig und ist von einem herzerfreuenden Gesamteindruck.

Ein Porträt, das in mehrfacher Beziehung interessiert, ist das des Justizrats W. Osius. Seine Entstehungszeit fällt

in das Jahr 1882. Kniestück (Taf. XXV). — 1,34 h.; 0,85 br. — (Besitzer: Herr Rechtsanwalt Richard Osius in Hanau.)

Ein älterer, noch in der Vollkraft der Jahre befindlicher Herr steht in Dreiviertelprofil mit einer leichten Körperdrehung nach links aufrecht da. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf die Kante eines mit einer grünen Plüschdecke bedeckten Tischchens, auf dem einige Aktenstücke liegen und hält in den Fingern ein Schriftstück, von dem eine Seite durch den eingelegten Zeigefinger noch besonders markiert wird. Die Linke verbirgt sich in der Tasche und ist nur zur Hälfte sichtbar. Die schwarz gekleidete Gestalt hebt sich von einem dunkelgrauen Fond ab.

Die ungezwungene Art der Haltung des Porträtierten trägt, so einfach sie auch erscheint, wesentlich zu seiner Charakterisierung bei. Kleinliche oder engherzige Naturen verleugnen sich auch in ihrem Auftreten nicht, und von diesen Eigenschaften fehlt in dem Bildnisse jede Spur. Hier drängt sich in uns sofort die Ueberzeugung auf, daß wir einem geistig hervorragenden Menschen gegenüberstehen, der nicht nur über außergewöhnliche Verstandeskräfte verfügt, sondern auch für künstlerische Ideen als Schaffender und mehr noch als Genießender in hohem Grade empfänglich ist. Es lag zunächst nicht in der Absicht des Malers, die physische Aehnlichkeit, die wir hier als selbstverständlich voraussetzen, noch besonders zu betonen, sondern er war vor allem bestrebt, die hohe geistige Bedeutung eines Mannes hervorzukehren, der nicht nur als glänzender Jurist und geistessprühender Redner, sondern auch als feinfühliger Musiker und tüchtiger Literaturkenner das Durchschnittsmaß weit überschritt und so verschiedenartige Talente in einer bei Menschen seltenen Vielseitigkeit in sich vereinigte. Der Künstler eröffnet uns in bewundernswerter Weise einen Einblick in das Seelenleben dieses Mannes, der sich in dem wichtigen Augenblicke seines Berufes, des eines weithin geschätzten Verteidigers, befindet. Mit vornehmer und scheinbar ruhiger Miene hört er aufmerksam die Argumente seines Gegners an, während er zu gleicher Zeit sich im Geiste seine Gegengründe gruppiert und sie zu einer rhetorisch wirksamen Erwiderung verarbeitet. Diese geistige Doppeltätigkeit ist in erster Linie im Gesichte des vorzüglich

durchgeführten Kopfes zum Ausdrucke gebracht, während den übrigen Zügen der unverkennbare Stempel eines genialen Menschen aufgeprägt ist.

Bei aller Anerkennung, daß Cornicelius seine starke Eigenart zugunsten des Dargestellten untergeordnet und das Bildnis gleichsam aus der Seele des Modells herausgeschaffen hat, glaube ich doch auch das Bedauern darüber nicht unausgesprochen zu lassen, daß es ihm kaum je wieder vergönnt war, einem Manne, der mit soviel Vorzügen des Geistes und auch des Körpers ausgestattet war, künstlerischen Ausdruck zu verleihen.

Ein Muster von vollendeter Klarheit der Charaktereigenschaften gibt das um 1885 gemalte Brustbild des Großindustriellen Philipp Holzmann ab (Taf. XXIV). — 0,62 h.; 0,56 br. — (Besitzer: Herr Wilhelm Holzmann in Frankfurt a. M.)

Ein bartloser, älterer Mann mit braunem Haar und gesundem Gesichtskolorit hebt sich von einem grauen Hintergrunde in fast Vorderansicht ab. Seine streng blickenden Augen ruhen prüfend auf uns. Ein fester Wille und ein kühl abwägender Verstand sind die hervorragendsten Züge dieses interessanten Männerkopfes. Ganz besonders lassen die zusammengepreßten Lippen auf einen hohen Grad von zäher Energie und selbstbewußter Tatkraft schließen. Regungen empfindsamen Wollens und Denkens sind nur schwach angedeutet, alles ist bei ihm auf eine rücksichtslose Durchführung eines in festen Umrissen vorgesteckten großen Zieles gerichtet. So nur kann der Mann ausgesehen haben, der sich von einem einfachen Zimmermeister zum Chef einer der größten Baufirmen des Kontinents emporzuarbeiten vermochte.

Nicht weniger interessant durch die vollendete Wiedergabe der äußeren Erscheinung und eine erschöpfende Seelenanalyse ist das Bildnis des Sanitätsrats Dr. F. W. Noll, das im Jahre 1889 entstand (Taf. XXVII). — 1,40 h.; 0,87 br. — (Besitzer: Herr Privatdozent Dr. Alfred Noll in Jena.)

Das Gesicht des älteren Herrn ist in nicht ganz Dreiviertelprofil nach rechts gegeben, während der Körper gerade nach vorn gerichtet ist. Mit seiner rechten Seite lehnt er sich leicht an einen Stehpult, auf dem der Ellbogen aufliegt, und hält

zwischen den Fingern der herabhängenden Hand ein Buch. Der gestreckte linke Arm liegt der Seite zwanglos an. Auf der Schreibfläche des Pultes befinden sich einige Blätter Papier, während oben mehrere Bücher aufgestellt sind und ein Höhrrohr seinen Platz hat.

Wir befinden uns in dem Sprechzimmer eines Arztes, der als bewährter Helfer in Krankheitsfällen sich eines hohen Ansehns bei arm und reich zu erfreuen hat. Mit seinen scharf erfassenden, braunen Augen, denen auch nicht das Geringste entgeht, schaut der Arzt, gleichzeitig zuhörend, auf einen vor ihm stehenden Hilfe Suchenden und bildet sich aus dessen Worten und der eigenen Beobachtung zunächst sein allgemeines Urteil. Eine gewisse Strenge des Gesichtsausdruckes läßt sich nicht leugnen, doch umspielen seine Mundwinkel Züge von Güte, und sein Auge wird von einem Strahle wahrer Menschenliebe, durch die er sich das Vertrauen seiner Patienten in hohem Grade gewinnt, erhellt. Einen klaren Verstand, ein bestimmtes Urteil und einen festen Willen lesen wir außerdem noch in seinen Zügen, Eigenschaften, die ihn besonders befähigten, eine leitende Stellung an einem Krankenhause einzunehmen. Nicht ohne Absicht hat darum der Künstler die schmale, feingeformte Hand zur Charakterisierung des Arztes und zwar des geschickten Chirurgen herangezogen.

Technisch betrachtet ist das Bild eine hervorragende Leistung, bestimmt im Umriß, plastisch in der Modellierung und wahr in der Farbe. Von rein künstlerischem Standpunkte aus beurteilt, müssen wir es als einer glücklichen Stunde entsprungen bezeichnen und für wohl imstande halten, sich neben manchen Bismarckbildnissen Lenbachs, mit denen es in der Kopfbildung eine gewisse Aehnlichkeit hat, mit Erfolg zu behaupten.

* * *

In der Porträtmalerei von Cornicelius spielt das Kinderbildnis keine unwesentliche Rolle, weshalb es mir gestattet sein möge, in einem kleinen Exkurse auf seine Kinderdarstellungen im allgemeinen etwas näher einzugehn. Von seinem noch an der Hanauer Akademie gemalten Oelbilde: «Maria mit dem Jesuskinde» kennen wir leider das Original nicht, es ist nur

noch eine Farbstudie des Kindes, die weiter keine bemerkenswerten Eigenschaften aufweist, vorhanden. Anders verhält es sich schon mit dem 1852 entstandenen Lutherbilde, auf dem auch zwei Gassenjungen hinter dem Augustinermönch den eben angeschlagenen Thesen ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Hier ist die rein kindliche Neugierde, die sich in ihrer Haltung und ihren Mienen kundgibt, fein beobachtet. Die einige Jahre später entstandenen «Ruhende Zigeunerkinder» sind prächtige Kindertypen dieses seltsamen und zumeist mit einer geheimen Scheu betrachteten Wandervolkes. In seinen «Kunstreiterbuben» vom Jahre 1858 führt uns der Maler in packender Weise halb vagabundierende Kinder vor Augen, die es sich trotz ihrer kümmerlichen Existenz in ihrem jugendlichen Leichtsinn wohl sein lassen und ihre Daseinsfreude in der verschiedensten Weise äußern. Das eigentliche Kinderbild, das uns die sinnige Natur des deutschen Kindes in allen Phasen seines Lebens vor Augen führt, datiert bei Cornicelius erst aus den sechziger Jahren. Dies erklärt sich aus seiner damaligen Vorliebe für Märchendarstellungen und aus dem noch natürlicheren Grunde, daß er selbst als Vater täglich Gelegenheit hatte, die Formen und auch die Seelentätigkeit des Kindes in den mannigfaltigen Entwicklungsstadien an den eigenen Kindern zu beobachten. In dieser Zeit ist auch sein «Kasperletheater» entstanden, das eine große Fülle köstlicher Kinderfiguren mit den verschiedensten Aeußerungen des Staunens, des Ergriffenseins und der hellen Freude wiedergibt. In seiner «Märchenerzählerin» ist das geheimnisvolle Mischgefühl von Schauder und Freude, das bei Kindern das Anhören mancher Märchen leicht hervorruft, wunderbar zum Ausdruck gebracht. Auf der ganzen Höhe seines Schaffens begegnen wir wiederholt Darstellungen aus dem Kinderleben, sei es in Form einer wirksamen Staffage einer Landschaft oder auf Genrebildern mit landschaftlichem Hintergrunde. Noch auf einem seiner letzten Gemälde: «Glaubensstark» erregt das Kind, das sich ängstlich und scheu an die Mutter schmiegt und von dem ihm bevorstehenden schrecklichen Ende nur eine dunkle Ahnung hat, unser tiefstes Mitgefühl.

Daß ein Künstler wie Cornicelius, der ein so großes Verständnis für die Seele des Kindes schon früh bewies, auch im

Kinderporträt Hervorragendes leisten mußte, erscheint fast selbstverständlich. Die zarten und runden Formen des Kindes und seine rasch wechselnde Stimmung sind naturgemäß zum Porträtieren nicht so geeignet wie die mehr feststehenden Züge und der ausgeprägtere Charakter des Erwachsenen. Hier muß der Künstler notwendig auch rein äußerliche, in der Natur des Kindes aber begründete Erscheinungen, vor allem sein größeres Bewegungsbedürfnis und sein unruhigeres Temperament zu einer besseren Charakterisierung heranziehen. In dem Erfassen rasch vorübergehender, aber das darzustellende Kind bezeichnender Momente war Cornicelius Meister, und seine Vielseitigkeit in der Wiedergabe derartiger Situationen ist geradezu unerschöpflich. Mit Hilfe einiger weniger, mir leicht zugänglichen Beispiele möchte ich das Gesagte etwas näher begründen.

Ein lebendig aufgefaßtes Kinderbildnis, das von der althergebrachten Form erheblich abweicht, ist das eines noch nicht zwei Jahre alten Knaben aus dem Jahre 1887. (Taf. XXVIII) — 0,45 h.; 0,23 br. — (Besitzer: Herr Willi Rodde in Hanau.)

Auf einem hochbeinigen Kinderspielstuhle sitzt der kleine Knabe mit etwas nach links gewandtem Körper und geradeaus gerichtetem Köpfchen. Er ist nur mit einem kurzärmeligen Hemdchen bekleidet und hält in der rechten ausgestreckten Hand den Schuh von seinem linken Fuße. Das linke Beinchen ist nackt, der zugehörende Strumpf liegt auf dem Boden. Mit der linken Hand hält er einen auf der Tischplatte liegenden Bajazzo fest. Ein hellrotes Tuch, auf dem der Junge sitzt, hängt rechts an den Stuhlbeinen herab. Der Fond des Bildes ist dunkelbraun.

Das kleine Porträt ist voller Leben und entbehrt nicht eines Anfluges feinen Humors. Die helle Freude leuchtet aus dem Gesichte des Kleinen, der sich der beengenden Fesseln des Schuhes und des Strumpfes selbst entledigte und stolz auf die Vereinfachung seiner Toilette uns den Gegenstand seines Vergnügens entgegenhält. Die charakteristischen Bewegungsmotive des Kindes sind vorzüglich beobachtet. Die schwankende Haltung des ausgestreckten Armes, die stampfende Bewegung des rechten Beinchens und das Anstemmen des linken sind der Natur abgelauscht und erwecken die Empfindung eines momentan sich abspielenden Vorganges, bei dem man leicht an die Mit-

wirkung eines photographischen Apparates denken könnte. Leider verstand sich Cornicelius auf dieses einem Künstler zuweilen gute Dienste leistende Hilfsmittel nicht, sondern er war lediglich auf sein scharf erfassendes Auge und das rasche Festhalten durch den Stift angewiesen. Wenn von ihm auch hier naturwahre Aeußerlichkeiten stark betont sind, so ist doch der Eindruck des Porträts keineswegs verloren gegangen, es dominiert das Gesicht des Kindes mit den schelmischen Blicken seiner klugen Augen und mit seinem unverhohlenen Freudegefühl. Die dem Ganzen angepaßte koloristische Frische berührt unser Empfinden angenehm, aber immer wieder wenden sich unsere Blicke dem Träger des Bildes selbst, dem munteren kleinen Kerl zu.

Daß Cornicelius auch ohne das Hervorkehren von äußerem Beiwerk ein Kinderporträt malen konnte, zeigt zur Genüge das liebenswürdige Bildnis eines fünfjährigen M ä d c h e n s aus dem Jahre 1897. (Taf. XXVIII.) Halbfigur. — 0,55 h.; 0,36 br. — (Besitzer: Herr Dr. Richard Küch in Hanau.)

Das en face dargestellte Mädchen stützt sich mit seiner linken Handfläche auf den Ledersitz eines hohen Lehnstuhls, auf dem einige Blumen zerstreut liegen. Die rechte Hand und der größte Teil des Armes sind infolge einer leichten Körperdrehung unsichtbar. Sein weit ausgeschnittenes blaues Samtkleid mit kurzen Aermeln ist an seinem Halsteil mit einem breiten weißen Spitzenkragen geziert. Eine kleine doppelreihige Korallenkette ist um den Hals gelegt. Der Hintergrund ist graugelb.

Die blondlockige Kleine richtet die Blicke ihrer hübschen weit offenen Augen mit einem halb träumerischen Anfluge auf uns, als wolle sie sich gegen einen erhobenen Vorwurf mit stummer Resignation verteidigen. Ein derartig sinniger Gesichtsausdruck findet sich bei Kindern selten und setzt in der Regel ein außergewöhnlich feinfühliges Naturell voraus. Der Maler empfand dies als Kenner der kindlichen Psyche sofort und verlieh deshalb unter Verzicht auf weitere charakteristische Bewegungserscheinungen dem Bildnisse allein durch eine scharf individualisierende Wiedergabe des Gesichtes künstlerischen Ausdruck. Die sorgfältig ausgeführten Blumen, die die Hand des Kindes berührt, tragen zu einer intimeren Stimmung des Ganzen

bei. Als einen vorzüglichen Stoffmaler zeigt sich auch Cornicelius hier. Wie naturwahr wirken der Samt und die scheinbar so flüchtig ausgeführten Spitzen! Fein modelliert sind die weichen Formen des Köpfchens und der Uebergang zu der zarteren Halspartie.

Ein Kinderbildnis aus dem letzten Lebensjahre des Malers, den wir noch auf der Höhe seiner Kunst sehen, ist das eines fünfjährigen Mädchens. (Taf. XXVIII). Kniestück. — 0,48 h.; 0,34 br. — (Besitzer: Herr Willi Rodde in Hanau.) Das Kind in einem Rosakleidchen und dunkelblauen Strümpfen sitzt auf einem braunen Stuhl mit hoher Lehne. Sein Körper ist leicht nach links gewandt, während sein etwas nach rechts gesenkter Kopf ganz en face gegeben ist. Mit der rechten Hand faßt es von hinten in einen rotgrauen Vorhang, so daß der ganze Arm bis zur Schulter verdeckt bleibt. Das offene blonde Haar wird durch einen Kamm zurückgehalten. Der Hintergrund ist graubraun.

Der an und für sich harmlose Grundgedanke dieses Porträts vermag immerhin unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Die hellblauen Augen des frischen Kindergesichts schauen uns mit einem Ausdrucke einer von Herzen kommenden Freundlichkeit an, der ein Zug kindlicher Verlegenheit beigemischt ist. Krampfhaft umfaßt die Kleine deshalb den Vorhang, hinter dem sie sich am liebsten verbergen würde und hält ihn an sich gedrückt. Diesen Augenblick der halb überwundenen Scheu hat Cornicelius der Wirklichkeit entlehnt und zu einem ihm gerade passenden Motive verwertet. Das anfangs vorhandene große Angstgefühl mußte der für das Empfinden eines Kinderherzens so feines Verständnis zeigende Künstler erst durch seinen begütigenden Zuspruch besiegen. Das bescheidene duftige Rosakleid des Mädchens gibt dem gesunden Kolorit seines Gesichtes einen erhöhten Reiz, und über dem Ganzen ist ein Hauch einfacher Natürlichkeit ausgebreitet.

3. Landschaftsmalerei.

Bis jetzt haben wir die hervorragende Begabung für die Porträt- und Historienmalerei bei Cornicelius kennen gelernt und seine Vorliebe, bei seinen Märchenschöpfungen oder genre-

artigen Stimmungsbildern einen landschaftlichen Hintergrund zu wählen. Daß er auch in der speziellen Landschaftsmalerei eine höchst beachtenswerte Stelle einnimmt, werden wir im Verlaufe noch erfahren. Die Zahl der von ihm gemalten Landschaften ist freilich nicht groß, aber sie genügt vollständig, um sein Verhältnis zur Natur als äußeren Erscheinungswelt zu präzisieren.

Die Neigung für Landschaftsdarstellungen ist wohl auf die Anregung Pelissiers, der selbst ein für seine Zeit nicht unbedeutender Landschafter war und auch in diesem Sinne auf seine Schüler befruchtend eingewirkt hat, zurückzuführen. Bei einer angeborenen Empfänglichkeit für die Schönheit der Natur und zum Teil auch veranlaßt durch seinen Freund und Schüler H. Gollner, einen ehemaligen Schüler Ludwig Richters, durchstreifte Cornicelius oft in seiner freien Zeit die mit Unrecht für reizlos gehaltene Umgebung seiner in der Mainebene gelegenen Vaterstadt Hanau. Früher als andere Sterbliche entdeckte sein Künstlerauge eine Reihe von Punkten, die ihm herrliche Ausblicke über die weite Ebene eröffneten, oder sonst versteckte Plätze, an denen er sich in die erhabene Empfindung tiefsten Waldfriedens ganz versenken konnte. Hauptsächlich hatte es ihm das jenseits des Mains gelegene Steinheim mit seinen Wäldern, Hügeln und seinem idyllischen Feensee angetan. Diese in tiefer Waldeinsamkeit gelegene Wasserfläche, die eigentlich ein verlassener Steinbruch war und durch unterirdische Zuflüsse vom Main aus gespeist wurde, hatte sich im Laufe der Jahre durch eine rasch wachsende Vegetation zu einem stillen träumerischen See entwickelt, in dessen dunklem Wasser sich die Bäume und Sträucher mit ihren oft wunderbaren Farbenschattierungen geheimnisvoll widerspiegelten. Leider hat der rastlose Erwerbssinn der Neuzeit vor einer Reihe von Jahren diesen reizvollen Maler- und Poetenwinkel wieder von der Erde verschwinden lassen. Selbst die Romantik des Urwaldes fehlte nicht in der näheren Umgebung seiner engeren Heimat. In mäandrischem Laufe durchfließt die Kinzig auf eine lange Strecke die Bulau mit ihren prächtigen Baumbeständen. An ihrem linken Ufer zog sich früher eine unwegsame Zone üppigen Gestrüppes und phantastischer Schlinggewächse hin, die oft bis ins Wasser reichten. Nur hie und da tauchte aus diesem

Pflanzenchaos eine hochragende Buche oder Eiche auf. Einige wenige Pfadfinder, zu denen auch Cornicelius[1] gehörte, kannten sich in diesem von Menschenhand unberührten Fleckchen Erde aus. Eine feierliche Stille, die nur durch das Rauschen des Wassers, den Ton eines Vogels oder das Surren einer Libelle unterbrochen wurde, herrschte weit und breit. «Es war so ganz die Szenerie, die auf Coopers Urwaldschilderung in seinen Lederstrumpferzählungen gepaßt hat,» bemerkte einmal zu mir wehmütig der Künstler, als die vordringende Forstkultur und die Flußkorrektion dieser malerischen Wildnis ein Ende machte.

Trotz aller Würdigung der intimen Reize des Erschauten würde Cornicelius wahrscheinlich nicht dazu gekommen sein, eine Landschaft um ihrer selbst willen zu malen, wenn ihn nicht die Studien zu seinen Märchenbildern «Hänsel und Gretel» sowie «Rotkäppchen» mit ihren prächtigen Waldinterieurs, die dem Feensee und seiner nächsten Umgebung entnommen sind, dazu übergeleitet hätten. So ist die Zeit der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, in der er vorübergehend in der Romantik der Märchenwelt aufgegangen ist, auch die Zeit, in der seine schönsten und stimmungsvollsten Landschaftsbilder entstanden sind. Ein kleines, im Besitze der Familie befindliches Aquarell das durch einen Torbogen des Heidelberger Schlosses eine Vedute des lieblichen Neckartales gibt, gehört nicht dieser Schaffensperiode des Malers an, sondern entstammt seiner Jugendzeit, in der er wiederholt die Ferien an der Bergstraße verbrachte.

Seine eigentliche landschaftliche Domäne war und blieb die nächste Umgebung Hanaus und hier vor allem der Steinheimer Wald, von dessen höher gelegenen Punkten sich eine herrliche Aussicht auf das untere Maintal mit seinen den Hintergrund begrenzenden Taunusbergen bietet. Hier konnte er zur Zeit des Sonnenunterganges sich ganz versenken in die Schönheit der Linien und Farben und immer von neuem sich erfreuen über die nach dem Verschwinden der Sonne noch

[1] Auf seinen Streifzügen durch die Bulau und durch die Steinheimer Wälder habe ich ihn in den Jahren 1875—79, wo ich als Gymnasiast bei ihm wohnte, sehr oft begleitet.

anhaltenden Lichteffekte. Darum ist es kein Wunder, daß er derartig innerlich Erfaßtes auch im Bilde festzuhalten suchte. Das in mehreren Landschaften wiederkehrende äußere Motiv zeigt sich immer von einer anderen Schönheitsseite und ist stets mit einem anderen Stimmungsgehalte und neuen Farbwerten beseelt.

Seine Landschaften chronologisch zu schildern, ist unmöglich, da jeder bestimmte Anhalt hierfür fehlt, weshalb ich in mehr praktischer als wissenschaftlicher Weise sie von topographischen Gesichtspunkten aus zu betrachten genötigt bin.

Ein für Cornicelius als Landschaftsmaler charakteristisches Bild ist ein prächtiges Oelgemälde, das die königliche Galerie zu Kassel besitzt, «Landschaft bei Gewitterstimmung am Abend» bezeichnet es der Katalog.[1] (Taf. XXIX.) — 0,78 h.; 0,79 br. — Es ist ein Spätnachmittag im Sommer, wie der Schrägstand der Sonne andeutet. Sie selbst ist unseren Blicken durch dunkle Gewitterwolken, die breite Schatten von verschiedener Intensität auf den hügeligen Vordergrund werfen, entzogen. Links vorn liegt ein Hirtenknabe auf dem Rücken, mit dem Kopfe auf seinen unter den Nacken gelegten Armen ruhend. Nicht weit von ihm grasen einige Schafe und Ziegen in einem kleinen Hohlwege. Ein paar Königskerzen, einige Weidenbäume und sonstiges Strauchwerk überragen die kärgliche Bodenvegetation. Vor diesem hügeligen Terrain breitet sich eine sonnbeschienene Ebene aus, durch die sich in ruhigem Laufe ein Fluß windet. An seinen beiden Ufern tauchen die Umrisse freundlicher Dörfer auf, während rechts sich eine langgestreckte Hügelkette erhebt, welche von zwei Bergspitzen, die mit ihren Ausläufern den Horizont bilden, hoch überragt wird.

Das Ganze ist ein Blick von den Steinheimer Steinbrüchen auf die nach Westen sich erstreckende Mainebene mit dem sie abschließenden Taunus, jedoch mit den Augen eines Malers und Dichters gesehn. Die drückende Schwüle eines Sommertages kurz vor einem Gewitter deuten schon die wenigen, sich der Gesamtstimmung unterordnenden Figuren an. Faul hingestreckt lagert sich der Hirte im Schatten der Wolke, während

[1] Dr. O. Eisenmann, a. a. O., Seite 59, Nr. 813.

seine Tiere mit einer unverkennbaren Unruhe weiterfressen. Hinter der zerrissenen Gewitterwolke erleuchtet die Sonne gleichsam wie mit einem Scheinwerfer einen Teil der Ebene und gibt dem Maler Gelegenheit zur Darstellung mancher fein beobachteter Farbenprobleme. Selbst ein leichtes Flimmern des Lichtes vermeint man zu verspüren. Die an einer Stelle in Goldglut getauchte Kette des Taunus durchwandelt die Farbenskalen bis zum Violett und Blau, die uns die scheidende Sonne so wunderbar hinzaubert. Die vorliegenden Hügelzüge verlaufen in einem warmen violetten Schimmer, während in den noch weiter vorgeschobenen Höhenschichten ein kühleres Grün die herrschende Farbe ist. Bei aller Korrektheit der Zeichnung und realistischer Farbengebung durchströmt das Ganze ein poetischer Hauch, dessen Zauber uns bei längerem Betrachten immer mehr gefangen hält.

Abermals eröffnet uns einen Blick auf die Ebene und das Gebirge im Hintergrund eine der Familie des Künstlers gehörende Mainlandschaft. — 0,79 h.; 0,65 br. — Die Königin des Tages hat sich für heute unseren Blicken auf immer entzogen und läßt nur noch goldige Reflexe über die sie verhüllenden Berge hin auf eine aufziehende schwere Abendwolke erstrahlen. Ueber einen Teil der Ebene hat sich ein verklärender Widerschein ausgebreitet und wird von dem schon in leichte Nebel getauchten Silberstreifen des Mains durchzogen. Die klassisch schönen Formen des Feldbergs und Altkönigs leuchten in stahlblauen bis violetten Tönen. Im Vordergrunde wirft die hereinbrechende Nacht ihre ersten Schatten auf eine felsumschlossene dunkle Wasserfläche. Eine hochragende gelbe Königskerze hält an ihrem Ufer einsam Wacht. Müden Fluges eilt ein Raubvogel seinem Horste zu. — Ein Stimmungsbild voller tiefinnerlicher Naturbeobachtung und dabei von einer technisch vollendeten Wiedergabe.

Denselben landschaftlichen Ausschnitt zeigende Bilder, die wieder in andere Stimmungswerte umgesetzt wurden, malte Cornicelius wiederholt. Nur noch eine kleine Farbenskizze ist mir hiervon bekannt. Diese — 0,19 h.; 0,32 br. — befindet sich in Hanau. (Besitzer: Herr Georg Winsel.) Gewitterstimmung bei Sonnenuntergang mit einer senkrecht geballten Wolke. Einem

am Ufer der dunkelblauen Wasserfläche liegenden Kahne sind zwei Mädchen in buntfarbiger Sommerkleidung entstiegen.

Ein zur gleichen Kategorie von Landschaftsbildern gehörendes Kunstwerk ist eine prächtige Farbenskizze, welcher der Ausblick vom Pfaffenbrünnchen bei Steinheim zugrunde liegt. — 0,23 h.; 0,30 br. — (Besitzer: Dr. K. Siebert in Freiburg i. Br.) — Auf einer mäßigen Anhöhe im Vordergrunde erheben sich zwei bis auf den Boden belaubte, kleinere Pappelbäume, hinter denen sich eine Gruppe weitästigen Weidenbuschwerkes ausbreitet, das durch sein dichtes Grün an einigen Stellen die Helle des Himmels durchscheinen läßt. Ein Feldweg führt oberhalb dicht vorbei. Die bräunliche Farbe des links von ihm befindlichen Rasenhügels deutet auf eine schon vorgeschrittene Sommerszeit. Der abwärts gleitende Blick streift zunächst über Felder, deren leicht gelblicher Ton die beginnende Reife der Frucht uns verrät. Eine dunkelviolette Höhenschicht, vor der vereinzelte Bäume emporragen, schließt den Rand der Ebene ab. Darüber liegt ein zweiter fast parallel verlaufender Höhenzug, die Dorfelder Höhe, in einem blaugrünen Farbton. Der helle Sommerhimmel mit seinen nach dem Horizonte rotgelb leuchtenden Wolkenschichten ist zu einer Zeit dargestellt, zu der die Sonne kurz vorher hinter den Höhen untergegangen ist und die ganze Natur noch unter dem Eindrucke dieses überwältigenden Augenblicks zu stehen scheint. Die Luftperspektive ist vorzüglich wiedergegeben, und die um diese Zeit so feinen Farbennuancen sind vom Künstler mit wenigen aber sicheren Strichen meisterhaft hingeworfen.

Im Kataloge der Sammlung Zeuner (vgl. S. 17) wird ein mit 1865 datiertes Aquarell «Der Feensee» (20 × 17 cm), von dessen Aussehen und Verbleib ich leider nichts zu berichten weiß, unter Nr. 146 angeführt.

Zu weiteren Streifzügen auf das landschaftliche Gebiet reizte Cornicelius das am Main romantisch gelegene Großsteinheim, das als alte kurmainzische Zollstätte und Sommerresidenz mit Mauern und Türmen wohlversehen war. Noch bis heute hat sich ein beträchtlicher Teil der von Efeu und wildem Wein umrankten Befestigungswerke, die von einem etwas abenteuerlich aussehenden sechsspitzigen Bergfriede überragt

werden, erhalten. Eine uralte Zentgerichtslinde, die in mehrere Teile gespalten pietätvoll noch durch ein Holzgerüst gestützt wird, breitet ihre weitragenden Aeste dicht am Ufer des Flusses aus und ist, wer weiß wie lange, ein beliebter Tummelplatz der Jugend und hat schon so mancher Generation an heißen Tagen kühlenden Schatten gespendet. Kein Geringerer als Albrecht Dürer soll sie schon im Jahre 1520, als er auf seiner niederländischen Reise am 19. Juli in Steinheim übernachtete, mit Bewunderung betrachtet haben.[1]

Das bunte Treiben unter dieser Linde, das belebende Element des Wassers, die vom Grün umwobenen Mauern und vor allem auch das altertümliche Städtchen selbst legten dem für derartige Eindrücke so empfänglichen Cornicelius geradezu den Stift und den Pinsel in die Hand, um das Erschaute auch künstlerisch zu verwerten. Zahlreiche Skizzen und Studien in Kreide, Aquarell und Oel, die er dann zu Kunstwerken mit wechselndem Stimmungsgehalte und veränderter Staffage entwickelte, zeigen uns, wie gern und eingehend er sich mit diesem künstlerischen Vorwurf beschäftigt hat. In dem Mittelpunkte eines derartigen Bildes steht die altehrwürdige Linde, belebt von zahlreichen Kindern, die unter ihrem Schutze in mannigfachen Gruppen spielen, während einige Waghälse sich in ihren Aesten verstecken und sich zu haschen suchen. Die buntfarbige Kinderschar unter dem grünen Laubdach, das uns durch einige Lücken Durckblicke auf ihren so malerisch gelegenen Heimatsort gestattet, erfreut unser Auge und Herz nicht minder als der Ausblick auf die liebliche Flußlandschaft. Ein reizendes Oelbild der Steinheimer Linde (Taf. XXX), dem belebende Motive dieser Art zugrunde liegen, ist insofern variiert, als im Vordergrunde links eine Dame in gelbem Kleid und Strohhut mit ihrem Kinde in dunkelrotem Kleid und heller Schürze auf einem Steinsitze Platz genommen hat, und zu ihren Füßen ein braunweiß gestreifter Leonberger ruht. — 0,48 h.; 0,77 br. — (Besitzer: Herr Fabrikant Gustav Korff in Hanau.) Die teils auf dem Gerüste, teils in den Aesten oder auf der Mauerbrüstung sitzende hoffnungsvolle Jugend wendet mehr oder

[1] E. J. Zimmermann, a. a. O., Seite 698.

weniger den angekommenen Fremden ihre Aufmerksamkeit zu. Die Kinder machen keineswegs den Eindruck des in die Landschaft Hineinkomponierten, sondern sie bilden einen wesentlichen Teil derselben, sie leben in und mit ihr. Durch sie werden der Reichtum und die Harmonie der Farben des Bildes trotz der Kleinheit der Figuren nicht unbeträchtlich gesteigert. Das Steinkruzifix rechts ist eine stimmungsvolle Zutat des Künstlers. Der Ausblick in die sonnige Landschaft, deren Fluß Schiffe befahren, wird durch das in seinen Umrissen aus einem feinen Dunstschleier und Rauchwolken auftauchende Hanau begrenzt. Die Schwüle eines heißen Sommernachmittags glauben wir in der Luft zu verspüren.

Auf ein Bild mit der Linde im Vordergrunde bezieht sich eine Bemerkung, die in den Tagebüchern des Hanauer Geschichtsvereins sich unter dem 3. Dezember 1871 verzeichnet findet: «Großsteinheim mit der Stadt Hanau im Hintergrunde und der Unterschrift: Der Main keine Grenze mehr. Aquarellbild unseres Malers Georg Cornicelius ist mit anderem für den vormaligen Herrn Oberpräsidenten E. von Möller bestimmt.» Nähere Angaben über die Auffassung des Bildes und seinen Verbleib zu machen, bin ich außer stande. Ein gewisser Zusammenhang mit einer literarischen Bearbeitung von Otto Girndt,[1] die sich «Unter der Linde bei Steinheim am Main» betitelt, scheint mir vorhanden zu sein. Es ist dies eine dramatische Skizze, bei der ein preußischer, ein bayerischer, ein württembergischer Soldat und eine hessische Bäuerin sich unter der Linde treffen und das große deutsche Vaterland feiern. Das patriotische Stückchen wurde wiederholt 1871 im Kasseler Hoftheater aufgeführt.[2]

Von andern Lindenbildern ist noch ein schönes kleines Oelbild zu erwähnen, auf dem sich nur wenige Kinder mit veränderten Bewegungsmotiven und neuen Farb- und Stimmungswerten befinden. — 0,32 h.; 0,45 br. — (Besitzer: Herr Fritz Scarisbrick in Hanau.) Heiterer Sonnenschein liegt über der

[1] Otto Girndt weilte öfters in Hanau zum Besuche seines Freundes Dr. Müller.

[2] Hessenland 1904, S. 27.

Landschaft mit ihrem bläulichen Flusse ausgebreitet. Die Luft- und Lichtstimmungen der sich weit ausdehnenden Ebene und der den Horizont begrenzenden Stadt Hanau sind von äußerst feinem Reize.

Auch in den wenigen vorhandenen Aquarell-Landschaften zeigt sich Cornicelius als Meister dieser Technik. Vor allem sind es Studien zu seinen Lindenbildern, die derartig sorgfältig ausgeführt sind, daß man sie geradezu als vollendet bezeichnen kann. Eine Darstellung der Linde, rein als Baum betrachtet, zeichnet sich durch die Frische des Kolorits und die erzielte Tiefenwirkung aus. Ein zweites Aquarell eröffnet uns von der Linde einen sonnigen Blick auf den Main und das in der Ferne auftauchende Hanau, wobei durch ein schönes Zusammenwirken von Wasser, Luft und Himmel ein poetischer Stimmungsgehalt erzielt wird. Beide Bilder sind im Besitze der Familie.

Bei einigen Bildern, auf denen die Linde vorkommt, überwiegt der seelische Zustand der Figuren den landschaftlichen Teil, und sie sind darum auch an früherer Stelle besprochen worden. Hierhin gehören «die ruhenden Zigeunerkinder» vom Jahre 1873 und das später entstandene: «Stille Musik».

In einen von den bisher erwähnten Bildern entgegengesetzten Teil der Umgebung Hanaus versetzt uns die schöne Aquarellstudie der Brücke von Wilhelmsbad. — 0,212 h.; 0,395 br. — (Besitzer: Dr. K. Siebert in Freiburg i. Br.) Eine hochgewölbte, nicht sehr breite Steinbrücke mit etwas schwerfälliger Brüstung spannt sich über einen Wasserarm im Parke zu Wilhelmsbad. Dicht neben der Brücke stehen an ihren Zuführungswegen Buchen, die mit den Blättern ihrer weitverzweigten Aeste über ihr ein Laubdach bilden. Durch das nicht ganz abschließende Dach sendet die schon geneigte Sonne an einigen Stellen ihre Strahlen, die als helle Flecken auf dem gelbgrauen Gestein der Brücke sich abgrenzen und das Grün der Blätter in einem goldigen Widerscheine uns zeigen. Im Vordergrunde steht neben dem Aufgange eine dicht über dem Boden geteilte Buche, deren kräftige, teilweise bemooste Aeste nach oben streben und im Bildrande verschwinden. Ihr Schatten zeigt auf dem gelblichen Boden einen durch den Einfluß der Sonne hervorgerufenen leicht violetten Ton. Ueber dem hohen

Rande der Brücke sieht man durch die Bäume an verschiedenen Stellen das lichte Blau des Himmels durchblicken. Das Bild ist eine getreue Wiedergabe eines Ausschnittes des an schönen Baumgruppen reichen Parkes, ohne jedoch eine kalte Abschrift der Natur zu bieten; es ist uns durch die Kunst des Malers, der das Spiel der Sonne und die durch sie geschaffenen Farben- und Lichteffekte scharf beobachtete, auch seelisch näher gebracht.

Zweimal reizte den Maler die unmittelbare Umgebung seiner innerhalb eines Häuserblockes der Stadt gelegenen Wohnungen zu einer künstlerischen Wiedergabe. Zuerst war es der Hof nebst Gärtchen seiner Wohnung in der Langstraße 45[1] in Hanau, wovon noch eine farbenglühende Studie vorhanden ist. — 0,55 h.; 0,44 br. — (Im Besitze der Familie.) Im Vordergrunde steht grünes Strauchwerk mit schon etwas gelb getönten Blättern. Rechts ragt eine gelbliche Mauerwand empor, während der Hintergrund aus Häusermauern von leicht gelber Farbe und aus braunroten Dächern sowie einer offenen Galerie besteht. Bedeckt werden diese Mauern zu einem großen Teil von üppig wucherndem wildem Wein, dessen Ranken förmliche Girlanden bilden. Ein Stückchen blauen Himmels mit weißen Wolken ist noch sichtbar. Das leuchtende Rot des herbstlichen wilden Weins in seinen mannigfachen Differenzierungen gibt mit dem Grün der Sträucher und dem Gelb der Wände einen wunderbaren Farbenakkord. Lediglich koloristischen Gesichtspunkten verdankt diese Studie ihren Ursprung.

Eine zweite liebenswürdige Schöpfung, die uns einen Einblick in das spätere Heim des Künstlers in der Langstraße 52 gewährt, ist sein Hausgärtchen, ein Oelbild, das im Jahre 1880 vollendet wurde. — 0,73 h.; 0,61 br. — (Im Besitze von Frau Kath. Schleißner Witwe in Hanau.) Dieses zwischen Häusern eingezwängte Fleckchen Erde verstand der Maler mit künstlerischem Sinn und liebevoller Hingabe allmählich zu einem idyllischen Plätzchen umzugestalten. Auf dem Bilde sehen wir rechts die von einem großen Fenster durchbrochene gelbliche Wand des Ateliers, an der Efeu und Kletterrosen emporranken.

---

[1] Hier wohnte C. von seiner Verheiratung an bis zum Jahre 1867 bei dem Graveur und Modelleur Christian Lautenschläger.

Die den Hintergrund bildende Mauer, die noch einen Einblick in die Galerie des Nachbarhauses offenläßt, wird durch einen am Spalier gezogenen Weinstock und zum Teil auch durch vorgepflanzte Kirschlorbeer- und Taxusbäumchen ziemlich verdeckt. Auf der linken Seite werden unschöne Stellen eines niedrigen Hofgebäudes durch eine Laubwand wilden Weins unseren Blicken entzogen. Im Vordergrunde überragen Rizinusstauden und blühende Oleanderbäume Cypressen und Strauchwerk verschiedenster Art. Ein junges Mädchen in einem einfachen Hauskleide steht mit einer Gießkanne im Hofe und sieht dem munteren Spiele einiger weißen Tauben, von denen eine auf dem Brunnenstein sich niedergelassen hat, während zwei andere im Wasser des Rinnsteins ihr Gefieder benetzen, träumerisch zu. Im Hintergrunde des Gärtchens sitzt in gelblichem Gewande eine Dame, die von ihrer Handarbeit ein wenig ausruht. Vor ihr liegt in behaglicher Ruhe ein braunweißer Leonberger ausgestreckt. Die schon beginnende herbstliche Färbung der Blätter mit ihren verschiedenartigen Abstufungen ist mit den lichten Tönen der Gebäude in einen wohltuenden Einklang gebracht und über dem Ganzen ist eine friedliche Stimmung ausgebreitet, so daß man auch an diesem bescheidenen Sujet eine ungetrübte Freude haben kann.

Nach einer brieflichen Mitteilung[1] von Professor A. Lichtwark besitzt die Kunsthalle zu Hamburg in ihrer Handzeichnungssammlung eine unbezeichnete Aquarell-Landschaft, — 0,254 h.; 0,477 br. — die von Cornicelius herrühren soll.

Mit der Aufzählung dieser Bilder ist wahrscheinlich die gesamte Tätigkeit von Cornicelius als Landschaftsmaler nicht erschöpft, denn gerade zu der Zeit, als er Landschaften mit Vorliebe malte, wanderten eine Anzahl seiner Bilder ins Ausland, besonders nach Amerika, und es ist deshalb die Möglichkeit vorhanden, daß die eine oder die andere Landschaft dorthin gegangen ist.

Resümieren wir auf Grund des Vorausgegangenen in Kürze die künstlerische Bedeutung des Landschaftsmalers Cornicelius, so müssen wir zunächst seine hohe Begabung für diesen Kunst-

[1] Unter dem 7. Juli 1903.

zweig feststellen. Unabhängig von jeder Schulrichtung ging er seine Wege. Weder hat er die Natur mit photographischer Treue kopiert, noch hat er sie in stilisierende Fesseln eingezwängt. Ein poetischer Stimmungsgehalt ist seinen sämtlichen Landschaften eigen, und sie entbehren bei seinem ständigen Streben nach künstlerischer Wahrheit doch nicht der Naturtreue. Ein feines Gefühl für den Zusammenklang der Farben, von deren Leuchtkraft er auch ausgiebigen Gebrauch macht, zeichnet ihn aus. Das Vorhandensein einer Luft- und Farbenperspektive ist seinem sensitiven Künstlerauge nicht entgangen. In seinen Lichtproblemen war er den meisten deutschen Landschaftern der damaligen Zeit vorausgeeilt. In einigen Landschaften, besonders in der der Kasseler Galerie, finden wir vielfach Berührungspunkte mit den besten holländischen und venetianischen Vorbildern und dabei fast die flotte und breite Technik eines französischen Impressionisten, doch ist es keine Nachahmung, sondern durch das Medium einer deutschen Künstlerseele erschaut und von ihr empfunden. Cornicelius ist der erste landschaftliche Stimmungsmaler seiner engeren Heimat und steht als solcher unerreicht da. In Anbetracht der verhältnismäßig geringen Zahl seiner Landschaftsbilder kann man den Worten Oskar Eisenmanns [1]: «Selten hat er Landschaften gemalt. Leider! denn die wenigen, die wir kennen, sind ebenso originell wie ergreifend», durchaus beistimmen.

[1] «Hessenland», 1899, Nr. 19, S. 253.

Schlußbetrachtung.

Es erübrigt noch, die Malweise von Cornicelius sowie seine Stellung und seine Bedeutung in der deutschen Kunstgeschichte etwas näher zu beleuchten. Die Neuschöpfung eines Kunstwerkes erfolgte bei ihm, wie überhaupt bei jedem echten Künstler, nicht auf Grund lange vorausgegangener Reflexionen, sondern er wurde von dem Gegenstand selbst mit einer gewissen elementaren Gewalt ergriffen. Wie ein Quell, der plötzlich aus der Tiefe sprudelt, mit allen Mitteln gefaßt werden muß, um ihn nutzbar zu machen, so mußte er auch nach dem Auftauchen einer fruchtbaren Idee dahin streben, seine überströmende Phantasie und Gestaltungskraft in die richtigen Bahnen zu leiten. Zuweilen gab Cornicelius auch die Lektüre den äußeren Anlaß für die Entstehung eines Bildes oder es reizte ihn ein schon von anderer Seite behandelter gleicher Stoff oder es brachte ein zufällig entdecktes interessantes Modell einen noch nicht ganz bestimmten Gedanken zur Reife.

Stand nun ein Bild vor seinem inneren Auge vollendet da, so galt es, auch seine äußere Form auszugestalten. Zunächst kritzelte er mit einer Gänsefeder und Tinte, seltener mit Blei oder Kreide die Umrisse und die Tonwerte des neuen Bildes auf ein Stückchen Papier hin, woran sich die weiteren Vorarbeiten, Skizzen fürs Ganze in Kreide und Farbe, sowie die Studien nach dem Leben anschlossen bis die Figuren fest umrissen waren. Mit sicherer Hand warf er die Umrisse mit Kohle auf

die Leinwand[1] und er konnte sich dann der Malerei ohne Schwanken wegen der Anordnung hingeben. In dieser Gründlichkeit ist wohl noch ein Nachklang an die tüchtige Schule von Pelissier zu erblicken. Darauf begann er eine gediegene Untermalung, auf die er nach der zum Austrocknen erforderlichen Zeit in transparenten Tönen den leuchtenden, geheimnisvollen Zauber der Farbe auszubreiten suchte. Daß der Künstler bisweilen auch von diesem altbewährten Schema abgewichen ist, beweisen das Hamburger Lutherbild mit seinen großen Rissen und das stark veränderte Pelissierporträt in der Hanauer Akademie. Ueber die Ursachen hiervon befragte ich mich bei seinem ältesten Schüler H. Gollner, der sie mir in folgender, humoristischen Weise auseinandersetzte: «Unser Meister Cornicelius war bekanntlich etwas ungeduldiger Natur, er wollte die eben gepflanzten Bäumchen gleich groß sehen, hatte nichts für den knospenden Frühling und die Poesie des Werdens übrig, sondern wollte den vollen Schmuck des Sommers. Da paßte es ihm nun nicht, das Trocknen der Untermalung ruhig abzuwarten und ein Pariser Mittel kam seinen Wünschen entgegen. Es wurde über die Untermalung gestrichen und sofort konnte man wieder weitermalen. Die noch nicht feste Untermalung ließ sich das aber nicht gefallen und zersprengte das künstlich erzeugte Häutchen. Es ist dadurch vieles verdorben worden.»

Ueber die Art, wie Cornicelius in dem letzten Jahrzehnte seines Lebens zu arbeiten pflegte, machte mir Eugenie Bandell, seine langjährige talentvolle Schülerin, wichtige Mitteilungen,[2] die ich hiermit im Wortlaute wiedergebe: «Ueber die Technik seiner Malerei ist wenig zu sagen. Dieselbe war schlicht, einfach und groß wie der Mensch selber. Er untermalte seine Bilder mit breitem Pinsel, nur auf die großen Formen und Tonwerte achtend, etwas heller als die Natur es zeigte. Er ging von dem Standpunkte aus, daß ein Bild schneller dunkel gemacht ist als hell. Er modellierte das Fleisch bei der ersten

[1] Charakteristisch für C. ist sein Sparen an Leinwand. Bei vielen seiner Bilder erwies sich diese zu knapp, und er mußte infolge dessen ansetzen. Man könnte diesen Umstand fast als ein stilkritisches Merkmal verwerten.

[2] Unter dem 9. August 1903.

Untermalung schon so vollständig malerisch, daß meiner Ansicht nach unsere hochmodernen Künstler ein derartig angelegtes Bild gern für ihre Sezessionsausstellung beansprucht hätten. Doch das genügte ihm nicht. Nun wurde die alla prima Arbeit stehen gelassen bis dieselbe vollständig getrocknet war. Dann wurde das Bild mit breitem Pinsel übermalt bis ihm dasselbe seelisch sowie malerisch genügte. Er exzellierte nicht mit raffinierter Technik, malte alles schlicht, einfach und groß wie er empfand. Er war außer einem vorzüglichen Koloristen und Zeichner ein bedeutender Seelenmaler. Um seine Bilder haltbar zu machen, vor Rissen zu bewahren, stellte er dieselben vor dem Fertigmachen in die Sonne und begoß sie mit Wasser. Sie werden sich dessen auch noch erinnern.

Wie das Bild entstand? Er entwarf erst mit der Kreide, Bleistift, Pinsel oder Gänsekiel eine Skizze, veränderte dieselbe so lange bis sie das zu sagen hatte, was er empfand. Nun machte er sich nach der Natur Einzelstudien der Figuren, skizzierte dieselben auf sein Gemälde, und benutzte hierauf, um das Bild weiter zu fördern nur die Natur. Er malte alles nach dem Leben und das aus dem Kopf Malen verwarf er ganz und gar. Er sagte immer, so eigenartig, interessant und vielseitig wie die Natur ist, könne man es nur nach der Natur wiedergeben, Er war auf seine Art ein großer Naturalist und blieb der Natur bis zu seinem Lebensabend treu. Seine meisten zeichnerischen Studien arbeitete er mit Kreide. Er bemerkte des öftern, sobald ich mit der Kohle zeichnen wollte, daß eine Kohlezeichnung mit «wenig» Können für den Laien weit schöner aussieht als eine Kreidezeichnung mit «viel» Können, und daß man mit der Kohle schwindeln kann, was bei der Kreide ganz ausgeschlossen ist. Seine Schwarzweißarbeiten sind ja auch künstlerisch von einer seltenen Schönheit. — Ich sah noch niemand, der eine stark verkürzte, liegende Figur nach dem Leben mit einer solchen Sicherheit auf die Leinwand bannte als Meister Cornicelius. Er konnte am stark verkürzten Bein oder Kopf anfangen, er zeichnete mit breiten, sicheren Strichen ohne zu messen noch den Stift abzusetzen. Die ganze Figur stimmte im Umriß. Eine seltene Leistung! Mit derselben Sicherheit malte er auch. Da gabs kein ängstliches Zögern. Deshalb

machte es ihm auch nicht viel aus, aus seinen Gemälden ganze Figuren, fertige Köpfe, Hände, welche andere große Künstler als ihr Produkt schon so sehr lieben, mit dem Kratzmesser zu entfernen, sobald er fand, daß eine Kopf-, Hand- oder Gewandlage (welche das Modell während des Sitzens unbewußt änderte) ihm schöner und ausdrucksvoller dünkte. Auf diese Art entstand des öftern aus einem fast fertigen Bilde ein ganz anderes Bild, wie z. B. «Glaubensstark», «Maria Magdalena», «die Sage», «Kain und Abel». Ich sagte ihm oftmals, er solle doch frische Leinwand nehmen und die erste Auffassung ebenfalls stehen lassen, dann besäße er doch zwei Bilder, da lachte er herzlich und meinte: «ja ich habe gerade keine so große Leinwand zur Hand gehabt, so ist es besser». Er konnte sich nie genügen.»

Cornicelius war kein Schulbildner im eigentlichen Sinne. Zahlreiche Schüler verehren ihn zwar als ihren Lehrer, aber nur wenige erlangten eine das Durchschnittsmaß überragende Bedeutung. Schon im Jahre 1853 gründete er eine Zeichenschule, die er bis zur Uebersiedelung in seine letzte Wohnung (1891) aufrecht erhielt. Eine Reihe seiner Zeichenschüler rekrutierte sich auch aus kunstgewerblichen Berufsarten, und er erteilte allen einen gediegenen Unterricht, der sich bei seiner Vielseitigkeit selbst auf Bijouteriezeichnen erstreckte. Als eine Hauptaufgabe betrachtete er es, seine Schüler sehen zu lehren d. h. die grundgebenden Formen, aus denen sich dann die Einzelheiten organisch entwickeln, beim Zeichnen zuerst ins Auge zu fassen. Aus eigner Erfahrung weiß ich mir noch gar oft zu erinnern, wie er beim Körperzeichnen manchmal nur mit einer Linie meiner ganzen Zeichnung ein neues, aber charakteristisches Aussehn zu geben wußte und mit welcher phänomenalen Sicherheit er bei Verkürzungen, ohne nachzumessen, die wichtigsten Punkte traf. Seinen Schülern, die sich der Kunst ganz widmeten, war er ein überaus anregender Lehrer, der sie auf einen soliden Grund stellte und auch auf eine staunenswerte Höhe des Könnens brachte. Doch seine Kunst, die eine tief innerliche und rein persönliche war und weder Manier noch Oberflächliches kannte, ließ sich nicht überpflanzen. Bei der vielseitigen Ausbildung, die seinen Schülern zu teil wurde, ist es leicht begreiflich, daß sie sich später auch

in den verschiedensten Kunstzweigen auszeichnen konnten. So wandte sich H. Gollner mit großem künstlerischem Erfolge der Emailmalerei zu, während ein anderer Schüler von ihm, German Grobe als Marinemaler sich einen Namen machte. Auch Franz Stassen nennt sich Corniceliusschüler. Der geniale Zeichner schreibt mir über sein Schülerverhältnis unter dem 23. August 1903: «Ich habe bei dem verehrten Meister Cornicelius nur ein halbes Jahr Unterricht genossen und zwar im Aquarellieren. Er war ein ausgezeichneter Lehrer, welcher rasch förderte, ich malte erst sehr interessante Farbenprobleme (Complementärfarben erläuternd) und dann eine Reihe Stilleben, schließlich kopierte ich einige wunderschöne Aquarellstudien, Köpfe, seiner Hand. Der Unterricht konnte sich, da ich sehr jung war, 17 Jahre, nur im Elementaren im künstlerisch weiteren Sinne bewegen, und nicht irgendwie Richtung gebend sein; vor allem ist mir sein Lieblingsausdruck haften geblieben: «Das Malen ist nur ein farbiges Zeichnen». Das empfindet man immer tiefer beim Naturstudium, daß die Natur farbige Form ist und nicht Farbenfleck wie die Impressionisten behaupten. — Wie herrlich muß es sein, die ganze Lebensarbeit solchen Meisters durchzusehen. Von seinen Zeichnungen kenne ich nur einiges, aber ich sah Akte von höchster Vollendung und Schönheit». Seine letzte Schülerin, Eugenie Bandell wandte sich unter W. Trübners Einfluß der Freilichtmalerei zu und wird in sezessionistischen Kreisen sehr geschätzt.

Die hin und wieder aufgeworfene Frage, welchen Platz man Cornicelius in der Kunstgeschichte zuweisen muß, hat A. Winkler in seinem Nachrufe [1] zu beantworten versucht, indem er sagt: «Wenn man ihn unter den Malern des 19. Jahrhunderts einer kunstgeschichtlichen Gruppe einordnen wollte, so müßte man ihn zu Lessing, Piloty, Anselm Feuerbach, W. Lindenschmit stellen. Nur nicht im Sinne einer direkten Beziehung und Abhängigkeit; Cornicelius ist ganz seine eigenen Wege gegangen. Sie sind geistesverwandt, ihre Stoffwahl ist eine ähnliche. Das lag zum teil im Zuge der Zeit.» Mit den drei zuletzt genannten Künstlern hatte Cornicelius eine fast gleichzeitige Aus-

[1] Dr. A. Winkler, a. a. O.

bildung in Antwerpen und Paris gemein, worauf manche koloristische Uebereinstimmungen, selbst auch Ideenverwandtschaften zurückzuführen sind, doch entfernte er sich immer mehr von diesen gemeinschaftlichen Ausgangspunkten und schuf sich in seiner Abgeschlossenheit seinen eigenen Stil und sein eigenes Stoffgebiet.

Cornicelius wollte uns durch seine Kunst bei aller Naturwahrheit über das Gewöhnliche des Alltagslebens erheben und zugleich durch ein stimmungsvolles Kolorit und eine schöne Form einen ästhetischen Genuß verschaffen. Seine Figuren stehen uns menschlich nahe, sie besitzen nicht das Vergängliche eines rasch verflüchtenden Momentes, sondern sie vermögen unser Denken und Empfinden auch nachhaltig zu beschäftigen. Ein gewisser schwermütiger Zug, ein seelischer Schmerz oder herbes Leid ist vielen seiner Schöpfungen eigen, da seine Kunst ihm stets eine ernste und heilige Sache gewesen. Eine Konzession an ein für Rührung besonders empfängliches Publikum hierin erblicken zu wollen, wäre durchaus verfehlt. Er wollte in seinen Werken rein menschlich zu uns reden und auch so verstanden werden; nichts war seinem einfachen Sinn verhaßter als Dinge herauszulesen, die absolut nicht vorhanden waren. Bisweilen hatte er auch ein mitleidiges Lächeln, wenn ein Ueberkritiker oft die tiefsinnigsten Ideen auf einem Bilde nachwies und dabei das Nächstliegendste übersah. Er war stets eine gesunde Natur[1] sowohl körperlich als auch in seiner Kunst, sie

[1] Seine breitschulterige, reckenhafte Gestalt bewahrte fast bis in das letzte Lebensjahr noch die aufrechte Haltung des Turners der vormärzlichen Zeit. In seiner Kleidung war er äußerst konservativ; seit vierzig Jahren trug er unbekümmert um die Wandlungen der launischen Modegöttin stets einen joppenartigen Rock von demselben Zuschnitt und Beinkleider von einer ziemlich weiten Form, die nach unten sich etwas verengte. Weiße Hemden trug er nie, er liebte buntfarbige von Kattun, von denen er bei großer Kälte zwei anzog. Westen betrachtete er als Luxus und er hat darum seit seinem Hochzeitstage keine wieder angezogen; die einzige, die er sich für weitere Besuche beim Landgrafen von Hessen hatte anfertigen lassen, blieb infolge des unerwartet raschen Todes desselben unbenutzt. Für einen modernen Menschen erscheint es etwas unbegreiflich, daß Cornicelius außer auf Reisen niemals eine Taschenuhr bei sich trug. Jahrzehntelang konnte man ihm zu bestimmten Tageszeiten, an denen er seine regelmäßigen Spaziergänge machte, in irgend einem Teile der Stadt oder deren näheren Umgebung in Begleitung seines großen Hundes begegnen; er war eine auffallende Erscheinung, die man nicht so leicht übersah. Von hoch und niedrig in gleicher Weise geehrt, tauschte er mit allen, die ihm begegneten, freundliche Grüße aus.

hatte ihm bis zu seinem letzten Atemzuge die Naivität eines Kindes erhalten und anderseits die seltene Gabe verliehen, die feinsten Regungen der Seele zu empfinden sowie für die Reize der Farbe und der Form gleich empfänglich zu sein.

Durchaus deutsch dachte Cornicelius als Mensch und als Künstler, es überwiegen bei ihm die Phantasie und die Gefühlssphäre die Verstandestätigkeit. Seine historischen Stoffe, mögen sie auch auf italienischem oder englischem Boden spielen, sind in deutscher Auffassung wiedergegeben und drücken mehr allgemein menschliche Empfindungen aus, als daß sie auf die geschichtliche Treue allzugroßen Wert legen. Unseren deutschen Volksmärchen wußte er trotz der herrlichen Schöpfungen von Moritz von Schwind neue Seiten abzugewinnen, wobei ihm der auch ihm eigene sinnig-poetische Zug und sein glänzendes Kolorit zustatten kamen. Seine Zigeuner und fahrende Leute sind durchaus so gedacht, wie sie sich auf deutschem Boden präsentieren und in einem deutschen Gemüte widerspiegeln. Seine religiösen Gemälde sind keine Kirchenbilder im strengen Sinne, wohl aber Andachtsbilder von einer edlen und tiefen Auffassung, die nicht nur dem frommen Empfinden des einfachen Mannes Erbauung gewähren, sondern auch dem religiösen Bedürfnisse der Gebildeten genügen und zugleich noch eine hohe ästhetische Befriedigung hervorrufen. Seine zahlreichen Porträts entstammen, seinem zurückgezogenen Leben entsprechend, dem kleinen Bereiche seiner Vaterstadt und deren näheren Umgebung und zeichnen sich größtenteils durch einen Gehalt an seelischem Leben und eine treffende Individualisierung aus. Seine deutsche Art offenbart sich noch in einer innigen Freude an der Natur, und in seinen Landschaftsbildern lernen wir ihn als einen Heimatkünstler im besten Sinne des Wortes kennen.

Sein Name ist leider nur in einem kleinen Kreise, der ihn aber um so höher zu schätzen weiß, bekannt geworden. Ein gut Teil Schuld hieran trägt Cornicelius selbst. Trotz seines leichten künstlerischen Schaffens war er im praktischen Leben eine schwerflüssige Natur von einem starken Unabhängigkeitsgefühl und einer vornehm zurückhaltenden Gesinnung. Fern von dem öffentlichen Kunstleben und seinen oft in häßlichen Formen sich abspielenden Kämpfen zog er eine einsame Tätig-

keit im halb Verborgenen vor. «Er war einer der Stillen im Lande, die gesucht sein wollen, er liebte es nicht nach Gunst zu gehen und höfische Bücklinge zu machen, etwas von der Steifnackigkeit der achtundvierziger Generation blieb ihm zeitlebens eigen», lauten die gut charakterisierenden Worte Winklers. Einige Kritiker glaubten seine Leistungen der letzten Jahre mit dem in drei Worten zusammengefaßten Urteile: «Er ist veraltet» abfertigen zu können. Meinem Empfinden nach dürfte die deutsche Kunst sehr zufrieden sein, noch einige solcher veralteter Maler zu besitzen. Bei dem raschen Wechsel der Zeiten mit ihren gesetzmäßig wiederkehrenden Aenderungen des Kunstgeschmackes und der Geistesrichtungen bleibt doch der Mensch als solcher unverändert. Ein Künstler, der ihn wie Cornicelius als ein Geschöpf mit seinen ihm von der Natur verliehenen körperlichen und seelischen Anlagen zum Gegenstande seiner Kunst wählt, kann im Grunde genommen nie veralten, wenn auch die Mode des Tages bei der ihr huldigenden großen Menge sein Andenken vorübergehend verdunkelt.

Die gegenwärtige kritische Periode der Kunst, die vorwiegend nach artistisch-technischen Maßstäben urteilt, scheint ihren Höhepunkt überschritten zu haben, und wir Deutsche beginnen uns wieder auf unsere eigene Natur zu besinnen. Es wird schon nicht mehr als das erstrebenswerteste Ziel eines Malers angesehn, in einem französischen Kunstsalon mit einem französischen Künstler verwechselt zu werden. Den Forderungen eines gesunden Fortschrittes darf sich ein Künstler niemals verschließen, er soll das Gute fremder Nationen annehmen, ohne deren manierierter Nachahmer zu sein, und er muß die fremde Form auch mit dem Geiste des eigenen Volkes durchdringen.

Es wird wieder die Zeit kommen, wo die schlichte Wahrheit und die tiefe Einfachheit einer Kunst, die mit Auge und Seele erschaut ist, allgemeinere Anerkennung finden werden, und wo die Stadt, die Jakob und Wilhelm Grimm mit berechtigtem Stolze zu ihren hervorragendsten Söhnen zählt, nicht minder stolz sein darf auf den bedeutendsten von den Malern, die in ihr das Licht der Welt erblickten, Georg Cornicelius.

Alphabetisches Verzeichnis der besprochenen Kunstwerke.

Abendmahl, Das (Taf. XIII), 112.
— (Entwurf), 115.
Akt, männl., Bogenschütze (Taf. II), 39.
— —, Liegend, 39.
— —, Stehend (Taf. II), 39.
Allegorie des Tanzes, 145.
— des Weines, 145.
Am Klosterfenster, 74.
Anatomische Oelstudien, 40.
Aschenbrödel, Das (Taf. VIII), 84.
Auferstanden, Er ist, 123.
Auferweckung der Tochter des Jairus, 54.

Betende Frauengestalt (Deborah), 16.
Blindes Mädchen, 27.
Brandszene, Nächtliche, 26.

Christus (Taf. XXI), 155.
Christus am Kreuz, 110.
Christus trägt sein Kreuz, 107.
Cromwell an der Leiche Karls I. (Taf. III), 46.

Ehebrecherin vor Christus, 37.
Eingeschlafen, 142.
Ewiger Jude, 125.

Fahrende Musikanten, 95.
Fahrendes Volk (Taf. XVIII), 146.
Faust und Valentin, 18.
Florentiner Stickerin, 94.
Friedhof zu Hemsbach a. d. Bergstraße, 17.

Geigespielender Engel (Taf. XXII), 159.
Geisteskranken, Studien von, 41.
Germanisches Mädchen erbeutete Waffen tragend (Taf. X), 96.
Glaubensstark, 157.
Golgatha, Auf (Taf. XII), 109.
Grablegung, Die, 119.
Grabtragung, Die, 120.
Gretchen vor dem Gnadenbild, 31.

Hänsel und Gretel, 82.
—, (Taf. VII), 83.

In Gedanken (Taf. XVII), 132.
Inséparables, 133.

Jesus und die Samariterin, 37.
Jesus vor Pilatus (Taf. XVI), 136.
Jesus wird vom Satan versucht (Taf. XV), 134.
Judaskuß (Farbenskizze), 117.
Judaskuß, Studienköpfe zum:
Jesus. Oelstudie (Taf. XII), 118.
—. Kohlestudie, 119.
Judas (Taf. XII), 118.
Petrus, 118.

Kain und Abel, 154.
Kartäusermönch, 141.
Kasperletheater. 1861, 76.
—. 1878 (Taf. VII), 77.
Kartenschlägerin, Bei der (Taf. XIV), 121.

Kaufmann von Venedig, 131.
König Enzio und Lucia Viadogli (Taf. XIV), 127.
Konrad von Marburg und die heilige Elisabeth (Taf. XI), 98.
Kopien:
Beweinung Christi (A. van Dyck), 29.
Ehebrecherin (Tintoretto), 35.
Heilige drei Könige (P. Veronese), 36.
Huß vor dem Konzil (K. F. Lessing), 68.
Kommunion des hl. Franziskus (Rubens), 28.
Madonna mit der Familie Cuccina (Veronese), 36.
Maria aus «le coup de lance» (Rubens), 28.
Maria mit dem Kinde und vier Heiligen (Tizian), 36.
Kunstreiterbuben, Musizierende (Taf. III), 64.

Lacerte, 143.
Lachender Mann, 18.
Landschaften:
Brücke von Wilhelmsbad, 185.
Feensee, 182.
Hausgärtchen, 186.
Hof nebst Gärtchen, 186.
Landschaft bei Gewitterstimmung am Abend (Taf. XXIX), 180.
Lindenbild, 184.
Main keine Grenze mehr, Der, 184.
Mainlandschaft, 181.
Pfaffenbrünnchen bei Steinheim, 182.
Steinheimer Linde, Die (Taf. XXX), 183.
Torbogen des Heidelberger Schlosses, 179.
Landsknechte in Rom, Die (Taf. VI), 69.
Lautenspielerin (Taf. IV), 63.
Lied, Ein verklungenes (Taf. V), 74.
Luther die Thesen anschlagend, 41.

Mädchen, Junges, 55.
Mädchen mit Fächer, 112.
Maleratelier (1855), 59.
Maleratelier (1894), 148.
Märchenerzählerin, 91.
Märchenerzählerin im Dämmerlicht, 91.
Märtyrerin, 19.
Maria Magdalena, 160.
Maria mit dem Christuskinde, 19.
Maria Stuart vor der Hinrichtung, 48.
Martha und Maria, 161.
Mignon, 105.
Modell, Eingeschlafenes, 93.
Mönch beim Studium, 149.
Mönche, Die, 72.
Mönche im Gebet, 73.
Mönchsstudienkopf (Taf. XVI), 111.
Mulatte, 150.
Musizierende Mönche, siehe Lied, Ein verklungenes.

Narciß, 104.
Narrenpapst, siehe Landsknechte in Rom.
Negerkopf (1841), 17.
Negerköpfe (1848/49), 27.
Novize (Taf. IX), 86.

Ophelia, 132.

Porträts:
Braut des Künstlers (Taf. XXIII), 166.
Französischer Pfarrer zu Hanau, 17.
Frau, Alte (Taf. XXVI), 169.
Frau, Junge (Taf. XXVI), 170.
Hausmann C. F., 162.
Holzmann Philipp (Taf. XXIV), 172.
Jahn, Turnvater (Taf. I), 20.
Kirn, Familie (Taf. I), 30.
Knabe (Taf. XXVIII), 175.
Noll, F. W. Dr. (Taf. XXVII), 172.
Mädchen. 1897. (Taf. XXVIII), 176.
—, 1898. (Taf. XXVIII), 177.
Osius, Wilhelm (Taf. XXV), 170.
Pelissier, Theodor (Taf. XXIV), 166.
Röttelberg, Karl, 21.
Selbstbildnis. 1858 (Taf. XXIII), 165.
—, 1877, 165.

Raubvögel (Taf. XIX), 150.
Roman, Erster, 104.
Rotkäppchen im Walde, 89.

Sage, Die, (Taf. XX), 153.
Savoyardenknabe (Taf. V), 62.
Schädel, Menschlicher, 16.
Schneeweißchen und Rosenrot, 84.
Schneewittchen, 84.
Segelschiff, 27.
Sieben Raben, Die, 83.
Siegfried, 124.
Ständchen, 79.
Stille Musik (Taf. XVII), 140.
Sturmläuten beim Klosterbrande, 74.

Treppe im Elternhause, 4.
Turnerzug, 18.

Venetianisches Blumenmädchen, 138.
Verleugnung Petri, 27.
Verlassen, 152.

Zeichnungen, Dreißig, 88.
Zigeuner, 45.
Zigeunerin, 1852/53, 45.
—, 1890, 139.
Zigeunerkinder, Ruhende. 1855, 56.
— —, 1873, 94.
Zornerfüllter Mann, 18.

TAFELN.

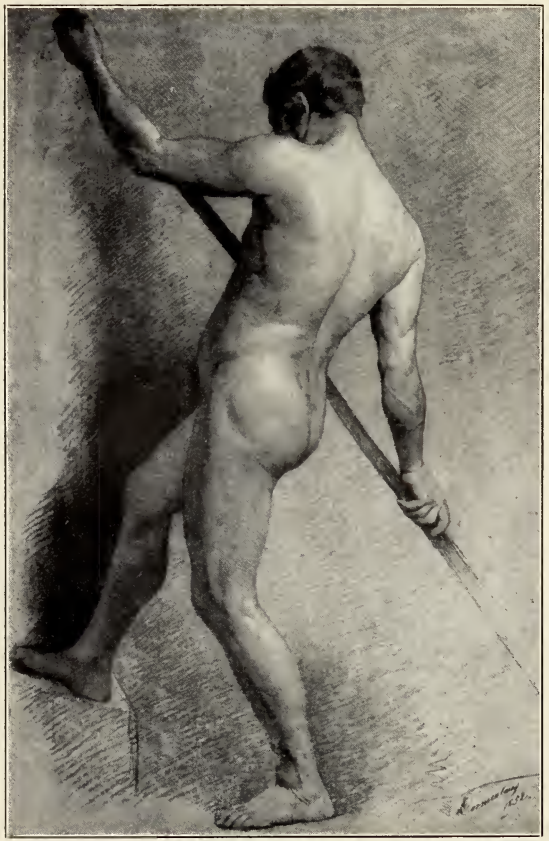
1848. Zu Seite 20.

Turnvater Jahn.

Nach einer Lithographie von V. Schertle.

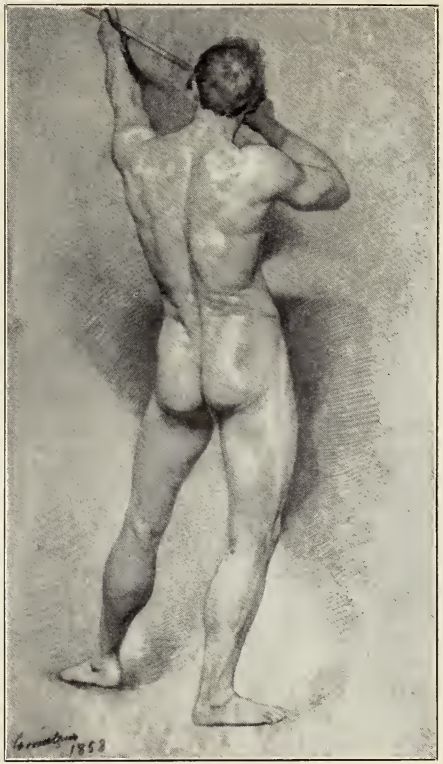
1850. Zu Seite 30.

Familie Kirn.



1852. Zu Seite 39.

Männlicher Akt.



1853. Zu Seite 39.

Männlicher Akt (Bogenschütze).

1853. Zu Seite 46.

Cromwell an der Leiche Karls I.
(Oelstudie).

1858. Zu Seite 64.

Musizierende Kunstreiterbuben.
(Farbenskizze).

1857. Zu Seite 63.

Lautenspielerin.

1856. Zu Seite 62.

Savoyardenknabe.

Um 1867. Zu Seite 74.

Ein verklungenes Lied.

1861—67.

Zu Seite 69.

Die Landsknechte in Rom (Narrenpapst).

Zerstört.

1867. Zu Seite 82.

Hänsel und Gretel.

1878. Zu Seite 77.

Kasperletheater.

1868. Zu Seite 84.

Aschenbrödel.

1869. Zu Seite 86.

Novize.

(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München).

1874.

Zu Seite 96.

Germanisches Mädchen erbeutete Waffen tragend.

1875. Zu Seite 98.

Konrad von Marburg und die heilige Elisabeth.

Um 1878. Zu Seite 109.

Auf Golgatha.

(Entwurf.)

Um 1894. Zu Seite 118.

Studienköpfe von Jesus und Judas zum „Judaskuss“.

1881.

Zu Seite 112.

Das Abendmahl.
In seinem jetzigen Zustand.

1884. Zu Seite 121.

Bei der Kartenschlägerin.

1886. Zu Seite 127.

König Enzio und Lucia Viadogli.

1888. Zu Seite 134.

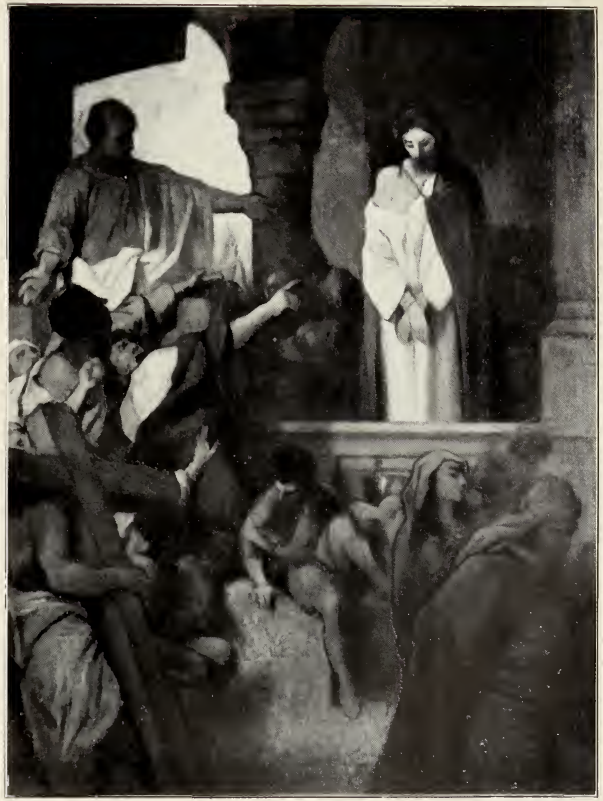
Jesus wird vom Satan versucht.

Königliche Nationalgalerie zu Berlin.

(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.)

1879. Zu Seite 111.

Studienkopf eines Mönches.



1889. Zu Seite 136.

Jesus vor Pilatus.
(Farbenstudie.)

1886. Zu Seite 132.

In Gedanken.

1890. Zu Seite 140.

Stille Musik.

1892/93.

Zu Seite 146.

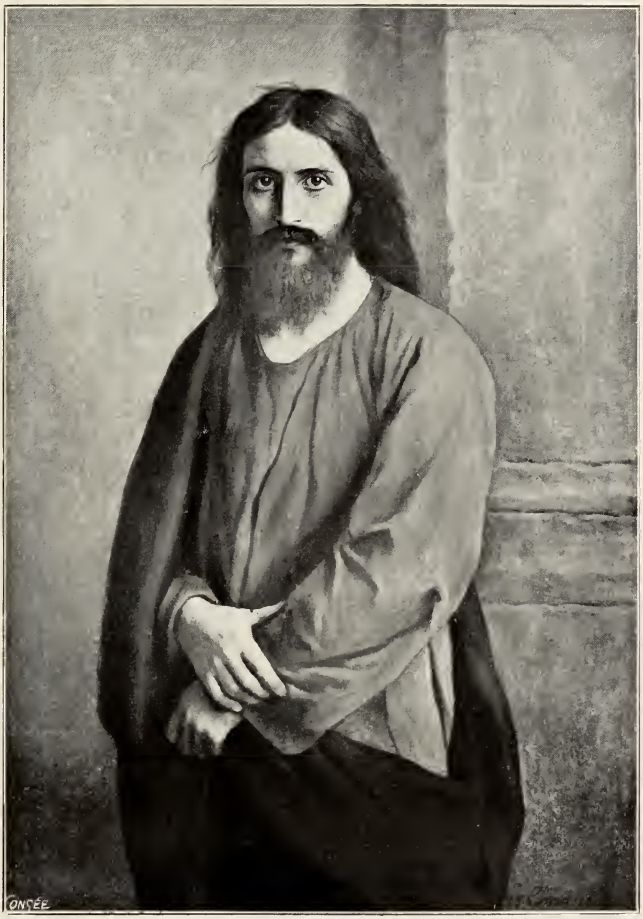
Fahrendes Volk.

1895. Zu Seite 150.

Raubvögel.

1896. Zu Seite 153.

Die Sage.



1897. Zu Seite 155.

Christus.

(Mit Genehmigung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.)

1898. Zu Seite 159.

Geigespielender Engel.

(Mit Genehmigung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.)

1858. Zu Seite 165.

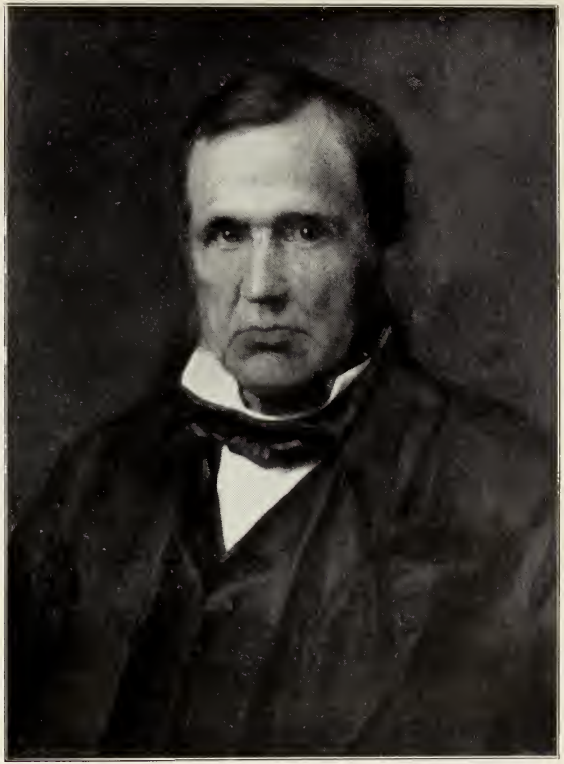
Selbstbildnis.

1858. Zu Seite 166.

Braut des Künstlers.

1865. Zu Seite 166.

Akademieinspektor Th. Pelissier.
(Teilausschnitt.)
Königl. Zeichenakademie zu Hanau.



Um 1835. Zu Seite 172.

Ph. Holzmann.

1882. Zu Seite 170.

Justizrat W. Osius.

1879. Zu Seite 169.

Bildnis einer alten Frau.
(Frau Gruber.)

1880. Zu Sete 170.

Bildnis einer jungen Frau.
(Frau Direktor Vatter.)

1889.

Zu Seite 172.

Sanitätsrat Dr. F. W. Noll.

1887. Zu Seite 175.

1897. Zu Seite 176.

1898. Zu Seite 177.

Kinderbildnisse.

Um 1870.

Zu Seite 180.

Landschaft bei Gewitterstimmung am Abend.

(Mainlandschaft.)

Königliche Galerie zu Kassel.

Um 1870. Zu Seite 183.

Die Linde zu Steinheim am Main.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 8814
84-B1721

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894).

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Gallusptorte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchnng. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35 **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, E.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. ***Subscriptionspreis bis 1. Dezember 1905 M. 7.*** — 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 28 Tafeln. 10. —

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.